فكرة المسرح

تأليف

فرنسيس فرجسون

ترجمة وتعليق

جلال العشري

مراجعة وتصدير

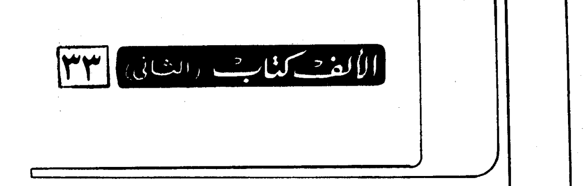
دريني خشبة

الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة

بالاشتراك مع

دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد

١٩٨٧



فكرة المسرح

تصدير

بقلم

دريني خشبة

مؤلف هذا الكتاب علم من أعلام الدراسات الأمريكية المسرحية . وبخاصة الدراسات الأكاديمية أو النظرية الصرفة التي تعد من باب المتعة الذهنية والترف الفكري الخالص ، وهو بالإضافة إلى هذا رجل فلسفة ومنطق ومسرح تطبيقي ... ويستعمل في كتابته عن المسرحية عبارات الفلسفة ومصطلحات المنطق ، ومن هنا هذا الإغراب الذي يصيب تعبيراته بالغموض ويجعل الأفكار والآراء التي يحاول إيصالها إلى أفهامنا شيئاً قد يعسر هضمه . . بل شيئاً عسير الهضم بالفعل إن لم نتسلح لهذه الآراء والأفكار بأسلحة شتى ، منها معرفتنا التامة بالمسرحيات العشر التي يتحدث عنها في هذا الكتاب ... تلك المسرحيات التي قد يعرفها صفوة المشتغلين بالمسرحية وفنون المسرح في أوروبا وأمريكا ، وإن لم يعرفها إلا عدد قليل من سواد الجماهير في القارتين . . وإذا كان الأمر هكذا ، فما بالنا نحن الشرقيين العرب ممن لم تترجم إلى لغتنا غير مسرحيتين أو ثلاث من تلك المسرحيات العشر ، وترجمة ليست المثل الأعلى للترجمة مع ذاك، مع إجلالنا الكبير للذين ترجموها .

ومما يجب أن نتسلح به أيضاً لفهم هذا الكتاب الإلمام بالكثير من أقوال النقاد والمؤرخين الذين تناولوا المسرح والمسرحية بالنقد والتحليل ، ومن تصدى لأقوالهم هذه بالتأييد والتفنيد .. وذلك منذ أقدم العصور إلى عصرنا الحديث.. عصر التنوع والبلبلة كما يصفه المؤلف . . بل يجب أيضاً أن نلم بأطراف من . . الأدب والشعر . . . الأدب والشعر في العصور القديمة ، وفيما قبل عصر النهضة ثم في عصر النهضة نفسها ، ثم ما حدث في دنيا الأدب والمسرح في القرن السابع

عشر بخاصة، وما تلا القرن السابع عشر من رد فعل عنيف فى القرن الثامن عشر، ثم ما حدث من حركات أدبية وفنية ومسرحية فى القرنين التاسع عشر والقرن العشرين .

يجب أن ندرس هذا كله وأكثر منه .. يجب أن نلم بالمذاهب المسرحية المختلفة منذ أقدم العصور حتى اليوم .. وأن نعرف أصول هذه المذاهب ، وما قام إلى جانبها من مذاهب النقد والفكر ... لا فى عالم المسرح وحده .. بل فى عالم الفلسفة والموسيقى كذلك .

ويجب ألا تقتصر عنايتنا بدراسة هذا كله على بلد بعينه ، بل يجب أن تكون دراسة شاملة نضع الركز فيها على المسرح اليونانى ... وعلى سوفوكليس من رجال هذا المسرح بخاصة .. ولكى نفهم مقومات المسرحية اليونانية فعلينا أن نعنى عناية شديدة بديانة اليونانيين القدماء ، وبأساطيرهم أيضاً . . ثم بنظام المسرحية اليونانية وصلتها الوثيقة بالشعائر والطقوس الديونيزية ، وبالأحرى الطقوس الدينية الشعرية الراقصة التى كان يتعبد بها اليونانيون البدائيون للإله ديونيزوس . لأن دراسة هذه الصلة تكاد تكون أساساً فى فهم هذا الكتاب. ثم لا يفوتنا أن نعنى بدراسة الكورس أو فرقة الإنشاد فى المسرحية اليونانية . لماذا وجدت وكيف ، والوظيفة الرئيسية التى كانت لها قبل إسخيلوس . . أيام أن كانت المسرحية اليونانية تكاد تكون أناشيد راقصة كلها . . ثم كيف تطور الكورس على يدى إسخيلوس ، ثم على يدى سوفوكليس . . ثم كيف أصبح حلية على يدى يوريبيدز .

والمؤلف يعرض بالذكر لمحاورات أفلاطون ، وما تتسم به من الصبغة المسرحية . . وما لم نلم بطبيعة هذه المحاورات فإننا لا نستطيع فهم إشارته إليها . فإذا انتقلنا إلى أرسطو وجدنا أن المؤلف يفتتح كتابه بذكر نظرية المحاكاة التى ذكرها فيلسوف اليونان العظيم فيما أملاه من كتاب فن الشعر ؛ ونظرية

المحاكاة هذه لا تزال تثير من الآراء والأقوال المتضاربة ما يشغل الأذهان حتى اليوم .. والإلمام بهذه النظرية وما قيل عنها ، ولا سيما أقوال فقهاء المسرح وأئمة المشتغلين بالدراسات المسرحية ، شيء ضروري لقراء هـذا الكتاب ودارسيه إن كانوا سيقرأونه ويدرسونه بنية فهمه ووعى ما فيه من آراء جديدة كل الجدة ، بل آراء لم يكن لنا بها عهد فى أى كتاب آخر جاءنا من الغرب ، أو جاءنا من أمريكا . . وهى آراء وإن اتسمت بالغموض ، بل بالإلغاز أحياناً مما جعل بعض مؤرخى المسرح والنقاد الأمريكيين ، وعلى رأسهم جاسنر واريك بنتلى يضيقون بها ويصفونها بأنها مجلبة للضيق ، نقول إن هذه الآراء بالرغم من ذلك آراء طريفة لا يكاد القارىء يهضمها حتى يستريح إليها ، وحتى يدرك أنها استنتاجات لطيفة وصادقة أدلى بها واهتدى إليها رجل غير عادى . . رجل يؤثر الطريق الصعب فيتعمد أن يسلكه ، وإن ضايق النقاد والدارسين ، لأنه ممن مارس المسرح علماً ونظراً وعملا .

ودراسة المسرح اليونانى تقتضى الإلمام بأسس المذهب الكلاسى عند اليونانيين وفى حدوده الضيقة التى أشـار إليها أرسطو ، وهو يستنتجها من المسرحيات التى رآها تمثل فى المسرح اليونانى ، وفى الظروف المكانية والزمانية والقومية التى كان هذا المسرح يخضع لها .. فإذا درس القارىء هذا المذهب فى تلك الحدود وجب عليه أن ينتقل إلى روما ليسمع تلك الأصول التعسفية التى أحصاها هوراس شاعر الرومان لهذا المذهب حينما انتهى أمر المسرح ، بل أمر الدنيا كلها إلى الرومان . . وليرى كيف اشتد هوراس فى تلك الأصول كما اشتد فى وصيته للشعراء والكتاب المسرحيين بالمحافظة عليها والتزامها التزاماً دقيقاً .

فإذا انتصرت المسيحية وسكنت ريح المسرح فى أوروبا لمحاربة المسيحية للفنون الوثنية .. ومضت قرون وقرون وأوروبا تضرب فى ظلمات العصور الوسطى . ثم كانت تباشير النهضة وأدركت المسيحية أن المسرح يمكن أن يكون أداة خير

للتبشير بالدين ونشر مبادئه وحمل دعوته إلى قلوب المؤمنين به .. قام المسرح الدينى وترعرعت المسرحية الدينية .. المسرحية التى غازلت قلوب المسيحيين وفتنت مشاعرهم .. فيتهيأ الجو للمسرح الرومانسى والمسرحية الرومانسية فى كل من إسبانيا و إنجلترا .. وهنا يعود المسرح إلى أحضان الدين بالمسرحية الدينية بكل أنواعها أولا ، ثم لا يبعد كثيراً عن أحضان الدين الدافئة فى المسرحية الرومانسية .. مسرحية العواطف والأخيلة الحلوة التى نبتت فى فردوس الدين نفسه .. وتكون هذه هى المرحلة الثانية التى يسير فى طريقها المؤلف .. وكما وجدناه يعرض علينا سوفوكليس فى مأساته « أوديب ملكا » .. مأساة القضاء والقدر الخالدة .. نراه يعرض علينا شيكسبير فى مأساته «هاملت» أمير الدانماركة .. تلك المأساة العاطفية التى حيرت المفسرين وخبراتهم وفضحت علمهم كما يقول المؤلف .. تلك المأساة التى كانت ترفرف عليها روح الدين المسيحى فى أكثر من موقف .. روح الدين المسيحى التى جعلت العم القاتل يفىء فى لحظة من لحظات الإيمان فيركع بين يدى الأيقونة يطلب الصفح والمغفرة من الله ... كما جعلت الأمير هاملت يرى هذا فيجفل ويترك فرصة انتقامه تفلت منه حتى لا يقتل عمه قتلة شريفة طاهرة لا يستحقها .

وعلى القارىء أن يلم هنا بأوجه الفرق بين مذهب اليونانيين القدامى فى كتابة مسرحياتهم وهذا المذهب الرومانسى الحر الذى لم يكن يعترف بالقيود والحدود والقواعد الصارمة المتعسفة .. وعليه أيضاً أن يدرس أحوال المسارح الرومانسية — ولا سيما فى كل من إسبانيا و إنجلترا — وطبيعة العمل فيها .. لأن هذه الدراسة متصلة من قريب بالرأى الذى يذهب إليه المؤلف والذى يسلك فيه المسرحين فى سلك الشعائر والطقوس ، كما يسلك فيه كثيراً من المسارح التى جاءت من بعد ، و إن اختلفت تلك المسارح فى مقدار ما يرتبط كل منها بالعقول والأذهان ، وفى مقدار ما تفيض به من مشاعر وأحاسيس وعواطف .

وقبل أن نترك العصور الوسطى وعصر النهضة لا نرى بدأ من تنبيه القارىء

إلى أن للسيد المؤلف رأياً فى « الـكوميديا الإلهية » التى نظمها دانتى لم يسبقه إليه أحد ممن كتب عن المسرح أو درسه أو انقطع للتأليف فيه .. فهذه الـكوميديا .. بالرغم من كونها قصة خيالية منظومة ولا شأن لها بالمسرح من قريب أو بعيد .. تمثل فى نظر فرجسون أروع الأمثلة على المسرح الإنسانى الحى النابض بكل المقومات المسرحية .. ولا سيما فى جزءيها الأول : الجحيم ، والثانى : المطهر .. وهذا كلام سنعود إليه بعد الفراغ من هذا العرض السريع للعناصر المهمة التى يتكون منها لباب هذا الـكتاب .

فإذا كان القرن السابع عشر ، وكانت هذه الحركة الفـكرية والأدبية العظيمة التى بدأها الـكاردينال ريشيليو فى فرنسا فى عهد لويس الثالث عشر ، وبلغت أوجها المرموق فى عهد لويس الرابع عشر ، والتى اهتم شعراؤها بل ساستها ، أعظم الاهتمام بإحياء المذهب الـكلاسى القديم على أسس معـدلة جديدة .. مشتدين فى تقعيد هذه الأسس اشتداداً لم يخطر لأحد من القدامى ببال ، ودون أن نستثنى هوراس نفسه . . إذا كان هذا القرن رأينا الشاعر الفرنسى العظيم جان راسين يتسنم ذروة هذا المجد الأدبى المسرحى كله . . ورأينا المؤلف يختاره ليمثل المذهب العقلى المركز فى الـكتابة المسرحية التى تعتمد على موضوعات الأقدمين ، مندرجاً بهذا فى سلـكهم .. مقترباً منهم أحياناً .. مبتعداً عنهم أحياناً .. أما المسرحية التى يختارها المؤلف من روائع الشاعر الخالد فهى مسرحية « برنيس » .. وهكذا لا نراه يختار أندروماك أو فيدر أو إفجينى من المآسى الراسينية التى تغرق فى الدماء ، وتنضح بالآلام .. لـكنه يختار هذه المأساة النفسية التى تلتزم حدود العقل التزاماً يسـاير خطة المؤلف ويتفق ومنهاجه .

ثم يغض المؤلف النظر عما تلاعصر هذه الـكلاسية الحديثة من حركات أدبية ومسرحية كثيرة ليثب إلى المذهب الواقعى وثباً سريعاً .. وإلى ما تفرع إليه هذا المذهب أو تفرع عنه من صور وأشكال مسرحية لا يدرى الدارس كيف

يمسك بها ، ولا أين يضعها فى منهاجه : « وهكذا تفلت منا فكرة المسرح نفسها كما افترضها هاملت ، ويصير الفن المسرحى بعد أن فقد مكانه الخاص به فى الحياة المعاصرة مختلطاً علينا بين الشعر الغنائى أو الموسيقى الخالصة من ناحية ، و بين مقالات الصحف وفضول الكلام من ناحية أخرى » .

إلا أن المؤلف وسط هــذه الزفرة من التشاؤم لا يملك إلا أن يتناول بالإكبار نماذج من مسرحيات بعض الأئمة المحدثين ، وفى مقدمتهم ڤاجنر و إبسن وتشيكوف وكوكتو و إليوت وأو بى ، وليقول لنا رأيه فى كل منهم . . . رأيه الذى يستوجب من القارىء الدراسة الواعية ، ويحتم عليه الإلمام بالتيارات والحركات المسرحية الحديثة .. و بوجه الدقة التيارات والحركات التى غيرت وجه المسرح فى المائة السنة الأخيرة .

وهكذا نتبين أن أحسن مقدمة لهذا الكتاب هى ثقافة القارىء نفسه . . ثقافته العليا المستوعبة التى ألمت بالحركات المسرحية عنـد الأقدمين وفى عصر النهضة وما تلا ذلك من انفجارات مسرحية كانت تشتد أحياناً وتسكن أحياناً حتى كان عصرنا الحديث . . هذا العصر الحوّل القلّب المتقلب الذى لا يريد أن يستقر على حال فى أمر المسرح بعد أن أظفره العلم الحديث بالكهرباء و بالسينما و بالإلكترونات . . و بما لا ندرى ما قد يأتى به الغد و يتكشف عنه الغيب .

وهكذا يدرك القارىء أيضاً أن تلخيص ما أشرنا إليه من رءوس هـذه الموضوعات كلها فى تلك المقدمة أمر يستحيل استحالة تامة . . لكننا مع ذلك نختار منها ما لا بد من معالجته هنا و إلقــاء الضوء عليه ، حتى لا يترك القارىء فى ظلام من أمر أشياء لا بد من تذكيره بها قبل المضى فى قراءة الكتاب .

فأول ما افتتح به المؤلف كلامه ، بل أول ما جمله على رأس مقدمته ،

هو ما اقتطفه من كلمات هاملت التى أوصى بها الممثلين ولقنهم فيها إلى أن « غرض التمثيل دائماً هو أن يكون مرآة للطبيعة .. يظهر الفضيلة على ملامحها ، ويطلع الحقارة على صورتها .. ويجلو لأهل العصر عمرهم وجرمهم وظاهرهم ، وباطنهم » . ثم يقول « إن كلمات هاملت هذه — وهى بالطبع كلمات شيكسبير بحسب ما كان يعتقد أنه وظيفة التمثيل وهدف المسرح وغايته — تعبر عن الحاجة الدائمة إلى تقليد الحياة البشرية والفعل الإنسانى تقليداً مباشراً يمكن توقيعه كما توقع الموسيقى » . والمؤلف يعترف أنه يوافق على هذا التعريف .. إلا أنه يعود فينكره إذا أمعن النظر فيه . . فكيف ؟

إنه ينكره حينما يعود بذاكرته عبر القرون ، ومن أيام اليونانيين وعصر شيكسبير إلى عصرنا الحاضر .. عصر برودواى والعواصم المسرحية الحديثة التى جعلت للمسرح وظيفة جديدة غير تقليد الحياة .. أو وظيفة المحاكاة التى جعلها أرسطو أول أهداف المسرحية . وهنا تصبح فكرة المسرح التى أنشأ المؤلف كتابه من أجلها وبحثه عنها فكرة زئبقية أو فكرة « متملصة » كما عبر عنها السيد المترجم .

وما دام المؤلف يؤمن بفكرة محاكاة المسرحية للحياة ثم يعود فينكرها ، فى غير تناقض طبعاً . . لأنه يؤمن بها فى حدود بعينها .. فلا بد من جلاء هذه الفكرة واستعراض ما قاله النقاد المسرحيون الأفذاذ عنها .. لنرى أن المؤلف كان يدور فى الفلك نفسه الذى دار فيه من ناقشوا هذه الفكرة قبله .

ففى كتاب : « علم المسرحية » الذى ترجمناه عن العلامة ألارديس نيكول ما يأتى عن هذه النظرية باختصار :

من أولى النظريات وأكثرها شيوعاً تلك التى يمكن أن تسمى « نظرية المحاكاة » وإن تكن كلمة المحاكاة التى تحتمل تفسيراً أوسع وتفسيراً أضيق على حد سواء ، تحتاج منا إلى مزيد من العناية للنظر فيها. وقد يمكننا أن نعبر عن هذه

النظرية فى أوجز صورها وأكثرها سذاجة بهذه العبارة التى قالها شيشرون وقبس عنها إلبوس دوناتوس . فالمسرحية فى رأيه « نسخة من الحياة .. مرآة للعادة .. صورة منعكسة للحقيقة » . فهذا التعريف إن صح أن ندعوه كذلك قبسه نقاد متلاحقون مئات المرات ، وعد أساساً لبحوث لا عدد لها ، وبخاصة فى زمن النهضة ، وحتى فى الأزمنة الحديثة نسبياً نجد أنه لم يعدم من يقول به ، وذلك أنه وافق أهداف الواقعيين الفنية فى القرن التاسع عشر ، فلقد كان غرض زولا من كتابة قصة : « تيريز راكان » هو فى أساسه الغرض الذى عناه شيشرون حينما قال : « لقد استحدثت شخصيات لا فائدة منها ولا حاجة إليها » .

ويقول زولا : « لكى أضع كوارث الحياة اليومية جنباً إلى جنب مع ما يعانيه أبطال قصصى من أوجاع مخيفة ، حاولت باستمرار التوفيق بين الجو العام فى قصصى وبين الوظائف العادية التى تضطلع بها شخصياتى حتى لا يظهروا بمظهر الذى يمثل ، بل الذى يعيش أمام النظارة » .

ونجد مثل هذا الرأى نفسه بتعديل بسيط وراء كثير من النظريات المتعلقة بالكوميديا العاطفية وللمأساة البورجوازية ، وحينما يقول بومارشيه : « إنه إذا كان المسرح صورة صادقة لما يجرى فى هذه الدنيا فإن الاهتمام الذى يثيره ذلك فينا لا بد بالضرورة أن يكون وثيق العلاقة بالطريقه التى ننظر بها إلى الحقيقة . فنحن نتحقق من أن « مرآة الواقع » لا تزال مثل بومارشيه الأعلى فيما يعرض على خشبة المسرح .

والآن ، وإذا كنا سنأخذ بهذا الرأى فى أدق تفسيراته ، فإن المسرحية تكون فقرة مقتبسة من الحياة ، ومعنى هذا أن هدف الكاتب المسرحى يجب أن يكون إعطاءنا من فوق منصة المسرح صورة طبق الأصل ، إما لمشهد مما قد يكون حدث بالفعل ، وإما لشىء تخيله الكاتب فى صورة تجعله مشابهاً لما يقع فى الحياة . . ويجب أن يكون حوار تلك المسرحية أحسن أنواع الحوار الذى يكسبها صورة صوتية للأحداث الحقيقية التى تجرى بين الناس فى حياتهم العامة ،

ولا بد أن يكون أعظم ما فى المسرحية من جمال هو مطابقتها لواقع الحياة ..

ونحن إذا ألقينا نظرة خاطفة على هذه الآراء ، فقد نشعر بما يغرينا بالاعتقاد فى أنها آراء صحيحة جديرة بالثناء ، إلا أن لحظة من التفكير فيها قمينة بأن تكشف عن زيفها ! وبصرف النظر عما يخطر ببال الإنسان من أن أعظم الكتاب المسرحيين إن هم إلا مجرد أبواق أو قل جرامو فونات لتسجيل الحياة كما هى ، فسرعان ما نتبين أن هذا النوع من المسرحية هو من المستحيلات ، لا لشىء إلا لأن الرواية التمثيلية لا يمكن بحال أن تكون فقرة مقتبسة من الحياة ، وحتى لو فرضنا أن مؤلفاً من المؤلفين يستعمل فى أحد مشاهد مسرحيته نفس الكلمات التى استعملها بعض الأشخاص الحقيقيين ممن اتخذهم الكاتب نماذج لشخصياته المسرحية ، فالحقيقة التى لا جدال فيها أن هذا المشهد لكونه غير مرتبط بما قبله أو بعده من المشاهد يكون مشهداً غير طبيعى ، أو بعبارة أخرى يبعد عن الواقع ويدخل فى نطاق الفن . لقد وقع اختيار المؤلف بعد طول التحرى على هذا الجزء بذاته من أجزاء الحياة لأنه يخدم الغرض الخاص الذى كتب مسرحيته من أجله .. وأكثر من هذا . إن كاتب المسرحية إذا لم يستعمل بعض الأدوات الآلية فى تسجيل الأصوات الأصلية فلن يراوده الأمل على الإطلاق فى استعادة نفس الكلمات التى تفوه بها المتحدثون بالضبط بكل ما فيها من بيان وبأدق التفاصيل التى نطقوها بها . وإذا كان هو الذى يبتكر المشهد والشخصيات ، كما هى العادة ، فلن يكون إلا حلماً من الأحلام أن يتصور أن شخصياته هذه إذا كانت أشخاصاً حية ، كانت تتكلم بمثل هذه الألفاظ لو أن المشهد حدث فى الحياة الواقعية . وعلى هذا فالمذهب الواقعى بمعناه الصحيح هو من رابع المستحيلات ، ومن الأشياء التى لا تقع فى الحسبان .

بل إن الكتاب المسرحيين العظام لا يدور فى أخلادهم أن يكتبوا شيئاً من ذلك . وليست المسرحية الواقعية هى المثل الأعلى الذى يوجهون إليه جهودهم . وقد تكون قوة الملاحظة والذاكرة الحسنة جزءاً من عدة الكاتب المسرحى

الضرورية .. إلا أنه لا يخفى أن الذى يجعله فناناً ، ويظفره بمرتبته النهائية ، هو قدرته على الاختيار ، وجنباً معها إلى جنب ، بل ربما كان أعظم منها ، ذلك الذى قد يسمونه « الطاقة الإخبارية » التى يستطيع بها الإيحاء بالمغزى العظيم الملىء بالمعانى فى مشاهده وفيما تنطق به شخصياته . وعلى هذا ففى وسعنا الآن أن نطرح جانباً تلك الآراء الواقعية الأضيق آفاقاً ، إذ أننا لو تمسكنا بهذه الآراء لاضطررنا إلى القول بأن مسرحيات إسكيلوس وأرستوفانز وشيكسبير وموليير كانت مسرحيات رديئة ، بل لقلنا إنها لم تكن لها قيمة مسرحية « درامية » على الإطلاق .

على أنه يبقى بعد ذلك هذا التفسير الأوسع مدى مما تقدم . . . ألا وهو تفسير نظرية المحاكاة . ولا بأس هنا من الرجوع إلى آراء أرسطو وشراحه . . والمبدأ الأساسى الذى يقيم عليه أرسطو جميع قضاياه هو أن الفن بعامة يتألف من المحاكاة . وبكل أسف إن الكلمة اليونانية التى يستعملها بمعنى محاكاة لم يحاول أن يعرفها فى أى مكان من كتابه .. ثم هو ، فى حدود ما نعلم ، يستعملها فى معان مختلفة . والأمر لا يستدعى هنا أن نخوض فى بحث هذه المشكلة بحثاً مستفيضاً ، ولهذا نكتفى بالإشارة إلى أن أرسطو — على ما يبدو — لم يكن يعنى بالمحاكاة ترديداً خالصاً للواقع إلا فيما ندر . فمن ذلك قوله « إن المأساة تتحرى تقليد طبقة من البشر أعلى من سائر الطبقات » ، « ولكن الملهاة تجعل الناس أردأ مما هم » ، ومن هذا يتأكد فى روعنا أنه يستعمل كلمة المحاكاة بمعنى واسع سعة كبيرة . ويقوى مما نذهب إليه فى ذلك أننا نجده يقول : « إن الملحمة .. وشعر المآسى ، وفضلا عن ذلك الملهاة وشعر الدثرام ، ثم الجزء الأكبر من فن الناى والقيثار ، هى برمتها صور من المحاكاة » . ونحن نكاد نقول بالفعل إن أرسطو يفكر هنا إما فى الانتفاع بالأشياء انتفاعاً واقعياً ، كالأصوات والكلمات بوصفها أشياء قابلة لاستعادة الواقع ، وإما بما للفن من قوة فى خلق الانفعالات التى تثيرها مشاهد الحياة الواقعية نفسها ، وإلا فإنه يكون من المراء

والعبث أن نظن أنه فكر فى أن تكون موسيقى الناى ، أو أن يكون الشعر محاكاة كما رأينا . ومثل هذا التفسير الواسع لصفة المحاكاة فى المسرحية يجد له صدى فى بعض النظريات الأحدث عهداً ، تلك النظريات التى تدور حول وظائف الكاتب المسرحى . و بما أن هذه مسألة لها أهميتها ، فلا بأس من أن نستعرض هنا عدداً قليلا من هذه النظريات :

يقول هيجو : « أظن أنه قد قيل : إن المسرحية مرآة تنعكس فيها الطبيعة . إلا أن هذه المرآة إذا أريد بها أن تكون مرآة عادية .. لها سطح مستو أملس ، لما أمكنها أن تعكس لنا إلا صورة فقيرة للأشياء .. صورة ليست مجسّمة ، صورة صادقة .. لكنها صورة لا حيوية فيها .. فمن المعروف أن اللون والضوء مفقودان فى الصورة المنعكسة البسيطة ، ولهذا وجب أن تكون المسرحية مرآة بؤرية . . أى مرآة تجمع الأشعة الملونة وتكثفها بدلا من أن تجعلها ضعيفة واهية . . مرآة تجعل من الشعاعة ضوءاً ومن الضوء منارة ، وهنا فقط تستحق المسرحية أن تكون فناً » .

وهذا الذى يقوله هيجو يؤكد أن الفن هو بالمكان الأسمى من الأهمية و يمكننا أن نضيفه — أى كلام هيجو — إلى ما توصل إليه سارسيه من أن الطبيعة وحدها فوق المسرح قد تبدو شيئاً تافهاً ، بل شيئاً كاذباً .

يقول سارسيه : « إنى أعتقد أن واقع الحياة إذا أبرزناه فوق المسرح إبرازاً صادقاً ، قد يبدو شيئاً مكذوباً فى نظر هذا الوحش ذى الرؤوس الألف الذى نسميه الجمهور .. ولقد عرفنا الفن المسرحى بأنه الفن الإجمالى الذى نستعين بموجبه على تمثيل الحياة فى المسرح ، وأن نقدم بواسطته لهؤلاء المائتين والألف من النظارة المحتشدين فيه ما يتوهمون أنه الحق » .

وقد استطاع بعض النقاد فى عصور أقدم عهداً من عهد سارسيه أن يتخيلوا هذه الحقيقة ، لكنهم لم يستطيعوا أن يتخيلوها إلا فى صورة شاحبة فحسب .

لقد تخيلها « هيدلان » ودوّنها فى رأيه الذى يقول : « إن المسرح لا يصور لنا الأشياء كما هى بالفعل ، ولكن كما ينبغى لها أن تكون » . وهو يعتقد أن « الشاعر ينبغى أن يقيم أوَدَ كل شىء لا يتفق وقواعد الفن . وذلك كما يصنع المصور حينما يعمل وأمامه نموذج لم تتوافر له سمات الكمال » .

وقد قدم جوتة النصيحة نفسها فقال : « إن من واجب من يرغب فى العمل للمسرح أن يدرس المسرح ومؤثرات المناظر والإضاءة والحمرة وما إليها من المواد الملونة الأخرى .. والكتان المطام بالزجاج والترتر .. كما يجب أن يدع الطبيعة وشأنها » .

ثم يلخص كولردج — الناقد الإنجليزى الكبير — الحقيقة كلها فى إحدى محاضراته فيقول : « إن المسرحية ليست نسخة من الطبيعة بل محاكاة لها » هى عبارة لم يكن فى الإمكان حسم هذه المشكلة بأبلغ منها . وإنه ليبدو لنا إذا نحن أعدنا النظر فى هذه الآراء المختلفة التى رآها النقاد المحدثون ، أن أحسنها جميعاً هو هذا الرأى الذى يتحدث عن المسرحية بوصفها نوعاً من العدسات المركزة التى تكبر الشعاعة ، ثم تضغطها فتجعل منها ضوءاً منيراً ، ثم تضغط الضوء فتجعل منه وهجاً .

ونحن حينما نتناول بالبحث أياً من أعظم الروائع المسرحية نستطيع أن نتحقق من صدق هذا التحليل ، لأن الكاتب المسرحى المتطلع حينما يقتبس شذرة من الطبيعة ، بدلا من أن يكتفى بمجرد الحوادث الهامة ، فهو فى الوقت نفسه ينظم ما قد لاحظه عن الحياة أو ظنه متعلقاً بها ، ثم يرفع مشاهده إلى ذروة الإثارة والمسرة .. تلك المشاهد التى لو أنها جرت فى الحياة الواقعية لكانت مشاهد كابية ولا إلهام فيها . وهذا بلا شك عمل من أعمال الكاتب المسرحى العظيمة .

بيد أن هذا لا يتقدم بنا كثيراً فى طريق البحث ، فنحن قد شرعنا نسير

فيه محاولين أن نجد تعريفاً لهذا الشيء الذى نصفه بأنه « تمثيلى » وبالأحرى « درامى » ، وكل مانجحنا فى عمله هو ما أوضحناه من أن المسرحية فن ، ولكن جدير بنا ألا ننسى أن كل فن يسير فى هذا الطريق ، وهذا يتفق وما ذهب إليه أرسطو الذى كان يرى أن الفنون كلها تقوم على المحاكاة . وقد حاولنا ما وسعتنا المحاولة فلم نجد خصيصة تعيننا على وضع حد مميز يفصل بين فن الدرامة الخاص هذا ، و بين الفنون الأخرى القريبة منه ، مثل الشعر والقصة الخيالية .

وهكذا نرى مؤلف كتابنا هـذا يقف بين نظرية المحاكاة المسرحية و بين الفن المسرحى الأصلى الذى وقفه كبار النقاد المسرحيين الذين ذكرناهم وأوردنا أقوالهم فى ذلك كله فى ثنايا المقتطفات الثمينة السابقة ..

ومن رأى المؤلف أن معرفة ذلك كله ضرورية للناقد الحديث إذا أراد أن يزن أعمال الكتاب المسرحيين وأن يحدد مكانها من الفن المسرحى الأصيل بمقارنتها بروائع الأعمال المسرحية الخالدة التى سبق إليها الأولون ، والتى أوضحوا بها معالم الطريق لمن يجىء بعدهم و يريد أن يصلى معهم فى محرابهم .

ومن ثم فهو يناقش فكرة المسرح فى عشرة من أعمال الكتاب الذين يمثلون فى رأيه القمم الشامخة فى تاريخ المسرح كله . . المسرح العامل كما نفهمه وكما يفهمه المشتغلون بدراساته . . المسرح الذى يجب ألا نرى فيه إلا جمالا فنياً متناسقاً موزوناً خالياً من الجثث الممزقة المشوهة التى نراها فى المسرح ، أو غرفة التشريح التى تعرض لنا أشلاء متعفنة نصل منها إلى المعرفة .. بينما المقصود من المسرح أن يكون معرضاً نرى من خلاله الجمال الكلى الدافق بالحياة . وهـذا الجمال الكلى الدافق بالحياة ينشأ مع المسرحية من يوم أن نشأت فى أحضان الدين وفى ظلال الشعائر والطقوس ، كما يقول العلامة جلبرت مرى والذى سنرجع إليه فيما بعد .

ومؤلف الكتاب معجب أشد الإعجاب بمواطنه الأمريكى الشاعر الناقد

الكبيرت . س . إليوت ، أو تومسون ستيرنز إليوت الذى حصل على جائزة نوبل فى الأدب سنة ١٩٤٨ والذى اعتنق المذهب الكاثوليكى بعد الحرب العالمية الأولى وآثر التمسك بالسنن الكلاسية والرجوع إلى تقاليد القدامى فراراً من شناعات المدنية الصناعية ، وآلية العصر الحديث ، كما آثر النظام الملكى مما ظهرت آثاره جلية واضحة فى أشعاره ، ومما أثار عليه النقاد الاشتراكيين فهاجموه أشد الهجوم ، أما إعجاب المؤلف بإليوت فلتنبهه إلى أن العقلية الأوروبية عقلية لا تنفك تتبدل وتتحول فى جميع المجالات .. ولا سيما مجالات الفن الرفيع ، وهى مع تبدلها وتحولها لا تنفك تعترف للشىء الجميل بقداسته مهما تقادم عليه العهد .. ومن هنا سيظل سوفوكليس وشكسبير ودريدن وصورة مريم المجدلية — روائع فنية مقدسة .. وهذا التبدل والتحول فى الفن لا محيص من تمثله وإلقاء البال إليه ، ونحن نعالج تطور فكرة المسرحية بوصفها فناً جاداً . والمؤلف بالرغم من إعجابه هذا بإليوت لا يرى بداً من مخالفته ، والأخذ بفكرة أرسطو فى المحاكاة .. تلك الفكرة التى يؤمن بها فرجسون ويتفكر لها بعد إمعان النظر فيها .. وهو نفس ما ذهب إليه نيكول فيما اقتطفناه من كلامه عن نظرية المحاكاة .. بل هو يؤمن بما ذهب إليه أرسطو — ويرى أن يطبق من أجل هذا كلمات هامات على المسرحيات التى ظهرت بعد شيكسبير .. « لأن إليوت الذى يصل إلى المسرحية عن طريق الشعر الغنائى — يبدأ بتصور مثالى عن الفن على أنه سابق أصلا على المسرح نفسه .. غير أنه مسح هذا الميدان وبين معالمه وأثار مشكلاته المتعارضة المعقدة ، وأوضح على ضوء ما حدث له هو نفسه حاجتنا إلى مثل هذه الدراسة وإمكان القيام بها » .

فما هو تصور إليوت إذن للمسرحية التى لم يصل إليها عن طريق كونها محاكاة للحياة ، ولكنه وصل إليها عن طريق « غنائية الشعر » تلك الغنائية التى سبقت المسرح نفسه ؟

هذا كلام طويل يعارضه فيه المؤلف .. ولا موضع للخوض فيه هنا .

على أن المؤلف سوف يعود إلى إليوت فى آخر الكتاب فى مسرحية شعرية كاملة .. فلننتظر .

على أن المؤلف كلاماً طيباً عن « الحاسة التمثيلية » ووجوب تنميتها عند القارىء — أو قارىء المسرحيات بالذات — وعند الممثل الذى يهدف بفنه إلى المحاكاة .. إذ بدون تنمية هذه الحاسة لا يستطيع القارىء محاكاة الفعل وتصنعه له فى مخيلته ، ولا يستطيع الممثل تصنع هذا الفعل لنفسه أولا ، ثم للنظارة ثانية .. ونحن نحيل القراء على هذا الكلام الطيب ونوصيهم بالاهتمام به ، حتى يعينهم على فهم هذا الكتاب .

والمؤلف يرى أن خلة « تصنع الفعل » هذه خلة لا يمكن أن يستغنى عنها من يريد أن يفهم مأساة « أوديب ملكا » بل مآسى المسرح اليونانى كلها على حقيقتها . . ومن يريد أن يفهم أصول الفن المسرحى عند سوفوكليس « لأن الفكرة فى نظرية أرسطو عن الدراما ، وبالتالى فى أصول الفن المسرحى اليونانى والتى ما زالت قائمة فى الأذهان إلى اليوم ، هى فكرة مصطبغة إلى حد كبير بصبغة المذهب الكلاسى الحديث ، وبعادات هذا المذهب العقلية . فلو أننا أخذنا بالرأى القائل بأن سوفوكليس كان يحاكى الفعل قبل أن يحاكى الشىء النظرى ، وبدلا من أن يحاكيه بعده ، كما فعل راسين ، لبدت لنا كل من عناصر تأليفه وصورة هذا التأليف فى ضوء جديد » .

والحقيقة أن كثيرين جداً ممن تعرضوا لتحليل مأساة أوديب ، بل لمآسى المسرح اليونانى كله ، متأثرون غاية التأثر بتلك المبادىء التى وضعها منشئو المذهب الكلاسى الحديث فى فرنسا وغيرها فى القرن السابع عشر وما بعده حتى اليوم ... وفرجسون يتناول هذا ويجلوه ويضع فى أيدينا الموازين الصحيحة التى نزن بها كلاسية اليونان القديمة وطريقة المقارنة بينها وبين الكلاسية الحديثة . . وبالأحرى . . بين فن سوفوكليس ، وبين فن راسين ، لكى نفهم كلا من المذهبين الشديدى الاختلاف على حقيقتهما . والتفسيرات التى يجمعها

المؤلف والتى حاول بها المتأخرون تفسير مأساة أوديب ، ثروة كاملة فى مجال النقد المسرحى . وهو يعلل خطأ الذين أدلوا بها فيقول إنهم لم يفهموا حقيقة فن سوفوكليس ، لأن فضيلة سوفوكليس و بخاصة فى عرض الأسطورة هى محافظته على سرها النهائى بالتركيز على الإنسان التراجيدى فى مستوى دون أى تعقل أو سابق على أى تعقل كائناً ما كان .. ثم تنظيمه لعقدة المسرحية تنظيما يجعلنا نرى الفعل والحركة وقد سلطت عليهما الأضواء من كثير من الجوانب فى آن واحد ، ومحافظة سوفوكليس على سر المأساة النهائى هى التى تحتفظ للمسرحية بهذا « الإيقاع التراجيدى للفعل » الذى هو جوهر المسرحية أو مضمونها الروحى ، بل هو مفتاح أسلوبها المستوعب الشامل شمولا لاعهد للمسرح به . وسوفوكليس فى احتفاظه بهذا الإيقاع التراجيدى للفعل يحتذى حذو تلك الأساطير الشعائرية القديمة التى كانت تحاك باسم الإله الموسمى المسمى « انياتوس دايمون » كما اكتشفت ذلك مدرسة كيمبردج للدراسات الأنثروبولوجية الكلاسية وهذا الاكتشاف يلقى مزيداً من الضوء على فن سوفوكليس ، كما يفتح المجال للتساؤل عن أى الظاهرتين أسبق : الأسطورة أم الشعيرة الدينية ؟ على أن حسبنا هنا أن نعلم أن الأسطورة والشعيرة الدينية ظاهرتان متلازمتان قريبتان فى نوعهما . . وأن كلتيهما تقليد مباشر لتجربة الجنس البشرى الأزلية ، وأن أوديب لا شك أسطورة شعائرية من تلك الأساطير التى حينما نقلها سوفوكليس إلى مسرحه إنما نقلها بدافع خدمة دينية . وحينما اختار هيئة المنشدين ، أو الكورس لإنشاد أناشيده فيها لم يخترهم بوصفهم راقصين محترفين متخصصين فى الإنشاد ، ولكن بوصف العمل الذى سوف يقومون به عملا دينياً ، وعبادة شعائرية وطقساً لا يتم إلا بأناشيدهم ورقصهم .

أما وظيفة الكورس وطبيعة عملهم فيفصله المؤلف تفصيلا إضافياً لا نغالى إذا قلنا إن أحداً لم يسبقه إليه فى كتاب آخر .

ويوازن المؤلف بين طريقتى سوفوكليس ومعاصره يوريبيدز فى تناولهما

لأسطورة أوديب فيبين كيف كان سوفوكليس يفهم الرابطة التى تربط الأسطورة بالشعيرة الدينية ويدركها على حقيقتها ، وكيف كان يوريبيدز يتجاهل تلك الرابطة تجاهلا تاماً ، ومن هنا فصله بين عقدة مسرحيته وبين أناشيده ، بينما كانت أناشيد سوفوكليس وكلمات فرقته جزءاً طبيعياً من موضوع العقدة وفى صميم روحها . ذلك أن يوريبيدز كان يستخدم الأسطورة والشعيرة استخداماً ساخراً ولأغراض هـدامة يجرى وراءها عقله . . وهو ما فعله مثله ومن بعده كوكتو وسارتر ؛ بينما كان سوفوكليس يستخدمها استخداماً عاطفياً فيه قدر كبير من الإيمان بسلطان الآلهة .

والمؤلف يجارى الأستاذ بوكانان صاحب كتاب « الشعر والرياضيات » فيما يذهب إليه من أن « الإيقاع التراجيدى » فى أعمق وأوسع صوره إنما يتجلى فى « الـكوميديا الإلهية » لدانتى ، ولا سيما فى جزئها الثانى « المطهر » وإن تـكن الـكوميديا ملحمة قصصية خيالية وليست مسرحية ، وذلك لأسباب ليس هنا مجال لتـكرارها . . . إنما هنا مجال لمناقشة هذه الوجهة من وجهات النظر فى إدراج الـكوميديا الإلهية فى معرض يناقش فيه المؤلف فـكرة المسرح بمعناه الذى يعرفه الناس ، والذى يعرفه هو . . .

والـكوميديا الإلهية — لمن لا يعرفها — هى تلك الرحلة الخياليـة التى تصور دانتى نفسه يحلم بها ، ويراه ينتقل فيها من هذا العالم الدنيوى إلى العالم الثانى — وهو بلحمه ودمه — وفى قيـادة « روح » الشاعر الرومانى فرجيل الذى يتقدمه وينير له سبيله خلال المرحلتين الأوليين من الرحلة (الجحيم والمطهر) وفى الجحيم يقف دانتى وجهاً لوجه مع العصاة والآثمين والـكفار والملاحدة وأصحاب الخطايا ، يسألهم ويجيبونه ويناقشهم فيما ترددوا فيه من الإثم . . وقد نفث دانتى أحقاده على هؤلاء المخطئين الذين حشرهم فى جحيمه الخيالية إذ جعلهم جميعاً من الذين يناصبونه العداء ، ومن أقطاب الديانات الأخرى ، ومن المختلفين معه فى وجهته السياســية ووجهته العقائدية ، وكذلك يفعل مع أهل المطهر —

أو أهل الأعراف كما يعرفهم المسلمون — والمطهر فى نظر بوكانان ونظر المؤلف يتميز بقوة الإيقاع التراجيدى لما يتسم به أهله من المعاناة والمكابدة ، وانتظار الفرج مع ذلك بعد التكفير عن خطاياهم الصغيرة التى لم تكبر بحيث تقذف بهم إلى سواء الجحيم ، ولم تصغر بحيث تسمح لهم بالمرور إلى السماء .. أى الفردوس. ليقيموا مع القديسين والشهداء الصالحين .. وكان لابد لهم من المكابدة هنا .. فى المطهر زمناً يكفى لتطهيرهم من تلك الخطايا .

وقول بوكانان ، وقول المؤلف إنهما لا يعرفان أثراً أدبياً .. مسرحياً كان أو ملحمياً .. يضارع الكوميديا الإلهية فى قوة إيقاعها التراجيدى قول لا ندرى كيف انساقا إليه ، مع علمهما بأن دانتى نفسه الذى اتخذ ڤرجيل قائداً له فى رحلته ورائداً ، قد كان مقلداً لڤرجيل هذا فى ملحمته الإنياذة التى تصور لنا مثل هذه الرحلة إلى العالم الثانى ، ومناقشة بطلها إينياس لأهل هـذا العالم .. تماماً كما فعل دانتى .. وفى صور كثيرة أقوى من صوره .. أما ڤرجيل نفسه فقد كان متأثراً ولا شك بما قرأه فى ملحمة هوميروس : « الأوذيسة » من رحلة أوديسيوس — أوليسس — إلى العالم الثانى ومناقشته أهله ، وإخبارهم إياه بما عانوه وكابدوه فى حياتهم الدنيا .. وذلك كله فى لهجة مسرحية وإيقاع تراجيدى ليس كمثله إيقاع . ثم الأساطير اليونانية نفسها ، وهى مادة معظم هذا الكتاب تفيض بهذه الرحلات إلى العالم الثانى .. هذا إذا لم نذكر ماعندنا فى الشرق من آثار وصف العالم الثانى ، وتجادل أهل النار .. وإذا لم نذكر حديث المعراج .. ثم رسالة الغفران الخالدة لشاعرنا أبى العلاء .. وكل هذا سابق على تاريخ الكوميديا الإلهية .. وكان يعرفه دانتى .

على أن ذلك لاينقص من ملاحظة بوكانان وملاحظة المؤلف شيئاً من حيث ما تتسم به كوميديا دانتى من قوة هـذا الإيقاع المفجع الموزون .. وإن كنا لا نغلو كما غلا أستاذنا فرجسون ، فنعده أقوى من الإيقاع المفجع الموزون الذى

تتسم به أوديب وتتسم به هاملت وتتسم به روائع مسرحية خالدة كتبها كتاب وشعراء أعظام من دانتى بما لا يقاس .

و يثب المؤلف الجليل من مسرح سوفوكليس الشعائرى إلى مسرح راسين العقلى وثبة واحدة ، و إن كان السباق التاريخى يحتم الكلام على مسرح شيكسبير السابق على المسرح المذكور . لكن المؤلف كان على حق فى خطته هذه . . فكثير من النقاد والمؤرخين يخلطون كما ذكرنا بين معالم المسرح اليونانى القديم، الذى يمثل الكلاسية القديمة ، و بين معالم المذهب الكلاسى الحديث الذى يمثله فن راسين فى القرن السابع عشر ، وهم يتحدثون عن الكلاسية القديمة اليونانية بمقاييس وضعها — أوصاغ معظمها — الكلاسيون المحدثون . . وهذا هو ما حدا بالمؤلف الجليل إلى سلوك هذه الخطة ليوضح الفروق الشاسعة بين المذهبين أو بين المسرحين .

واختار المؤلف مسرحية برنيس من بين مسرحيات راسين كلها لتكون شاهداً على هذا المسرح العقلى . . المسرح الذى ينشأ من الشعائر الدينية العاطفية فى رأيه ، والذى يخضع خضوعاً تاماً لأحكام العقل وموازين المنطق . . ومسرحية برنيس كما يقول المؤلف نفسه ليست مأساة فى نظر نقاد المسرح وفى نظر مؤرخيه . . لكنها مأساة فى نظر راسين ، وفى نظر ڤولتير . . وفى نظر المؤلف أيضاً . . لان المأساة كما يقول راسين لا ضرورة لأن تصطبغ بالدم وتكتظ بجثث القتلى وأشلائهم لكى تكون مأساة . . ولأن المأساة هى « الفعل البطولى الذى يقوم به أشخاص يتخذون مثلهم من انتصار الإرادة على الغريزة » وفى رأينا أن هذا تعريف ضيق للمأساة التى عين لها المؤرخون أصنافاً عدة ، ذكر منها طائفة كبيرة ألارديس نيكول فى أكثر من كتاب من كتبه . . ثم نحن إذا طبقنا هذا التعريف على مآسى راسين نفسه لم نجدها تنطبق على غير هذه المسرحية من مسرحياته الجدية ، و إن انطبقت على عدد من مسرحيات المسرح الباروكى ، من بينها مسرحيات كثيرة لكورنى أستاذ راسين ومعاصره ، مثل سنا وهوراس

وغيرها ، وإن بنيت كل من سنا وهوراس على حوادث قتل نجمت عنها المسرحية .

وقد بين المؤلف كيف أن العقل وقوة الإرادة يسيطران فعلا على أبطال مسرحية برنيس . . لكنها سيطرة مضحكة ، تلك السيطرة التى تكبح جماح الحب بحجة الصالح العام ، لأن طبيعة الحب . . والحب المسرحى بخاصة ، تنكر سيطرة أى عقل أو أى سلوك منطقى عليه .. ولكن هذه هى طبيعة ذلك المسرح الباروكى . . أو المذهب الباروكى فى الأدب بعامة . . ذلك المذهب الذى اشتد عوده فى الثلث الأخير من القرن السابع عشر ، ثم اختفى ليحل محله مذهب الروكوكو فى القرن الثامن عشر . . والمذهب الباروكى من طبيعته التضحية بغير المطلق وبالمحدد المتناهى ، فى سبيل المطلق وغير المتناهى الذى لا حدود له ، كما يضحى بالانسجام والتناسب فى سبيل الحركة ، ومن هنا اتسامه بتلك السمة الصوفية التى من شأنها التضحية بمآرب النفس ورغائبها تضحية بطولية صابرة .. وهو ما تلمسه فى مسرحية برنيس التى لا ترى أحداً من أبطالها يحقق رغبة من رغباته فى دولة الحب ، بل يخرجون منها صفر الأيدى ، وجوانح كل منهم مع ذلك تتأجج بلواعج الحب القديم المكتوم ملء الضلوع . . نزولا على أحكام المنطق الباروكى أو المذهب العقلى المضحك فى دولة الحب .

ونحن نقول إن المذهب العقلى مذهب مضحك فى دولة الحب بالرغم من تلك الآراء الثمينة التى ناقشها المؤلف فى هذا الفصل العميق ، بل الشديد الغور ، والذى يصل بعمقه وشدة غوره إلى حد الغموض والإلغاز . . لأن الحب فى المسرح إذا اهتدى بنور العقل ومنطقه لم يكن هذا الحب الذى يقوم على العاطفة أصلا ، ويأبى أن يكون حباً رياضياً يغرق إلى آذانه فى المعادلات والقضايا المنطقية .

« على أن الأستاذ جاك ماريتين يقدم لنا نظرية شاملة فى المذهب العقلى الحديث نفسه يمكننا بها أن نرى الفرق بين العقل المؤله فى عصر العقل ، عصر

راسين ، و بين الذكاء الواقعى فى تراث الإغريق والعصر الوسيط . كما يقدم لنا برجسون فى كتابه « منبعا الأخلاق والدين » نظرية أخرى فى المذهب العقلى الحديث مستمدة من دراسته لدور العقل فى المجتمع ، فهو يقول مجابهاً فكرة الفيلسوف «كانت» فى أن فكرة القسر المطلق للواجب العقلى (وهى الأساس فى التراجيديا الراسينية) تستمد دائماً فى حقيقتها من نظام اجتماعى ثابت ومحدود ، إذ لا يمكن لنظام اجتماعى أن يُعقل إلا بعد قبوله على أنه نهائى (بدرجة ما من الوضوح) وفى هذه الحالة وحدها يمكن للمرء أن يوحد بين الواجب والعقل ، كما فعل « راسين وكانت » ، لأن اللحظة التاريخية التى تبنى فيها الأخلاق على العقل هى اللحظة الوحيدة التى لا يكون المجتمع فيها بادى التغيير . فيمكن عندئذ أن ينظر إلى نظامه وكأنه حق ودائم فى آن واحد . وهذا هو نوع المجتمع الذى يسميه برجسون بالمجتمع المغلق أو المقفل .. مقفل فى وجه أى تغيير إلا الفناء أو الزوال ، ومقفل فى وجه أى إحساس بالتماثل بين صورته وصور المجتمعات الأخرى ، ماضيها وحاضرها ، وما يرتسم منها فى الخيال . . ومقفل أخيراً دون احتمال أى علاقة مخالفة لما هو قائم بين الجماعة الإنسانية وبين العالم الذى يحيط بها » .

و يحلو لمؤلف هذا الكلام أن يقول : « ولست أدرى إلى أى مدى من الدقة يصدق كلام برجسون هذا على تاريخ فرنسا فى عهد لويس الرابع عشر ، ولكنه لا ريب يصف المجتمع المثالى الذى يصوره مسرح راسين . . المرآة الرسمية لذلك الزمان الذى تجمدت فيه التفصيلات بحرفيتها — ضفائر الشعر وطيات الثياب وقواعد البلاط والآداب العامة . . حتى ثبتت وتحجرت ووضحت وضوحاً عجيباً لعين العقل ، ومع ذلك فالمفروض أنها تصور نظاماً اجتماعياً يدعى أنه هو مجتمع روما وفلسطين وكوماجين (وأرجو أن نتذكر أن أبطال المسرحية الثلاثة ملوك لهذه البلاد الثلاثة) . . فالناس مبعدون عن خشبة المسرح ، سواء أكانوا عشاقاً مقيمين على العهد «أو متقلبين» ، والعقل يتبلور على منصة التمثيل للصفوة الخالدة ، تحدوه عاطفة قوية نحو الكمال الواقعى والكمال التجريدى .

فإذا نظر الإنسان إلى مسرح راسين من هذه الزاوية الغريبة — لا من حيث هو حقيقة فى ذاته ، بل انعكاس لصورة تكونت فى لحظة بعينها من لحظات التاريخ — بدا له أن ذلك المسرح كانت له دلالته الاحتفالية الخاصة « وهى ليست دلالة الشعائر الدينية والطبيعية التى كانت فى المسرح التراجيدى الإغريقى ، بل هى دلالة « اللغة » المحدودة والمصطنعة اصطناعاً » .

إن هذه الفقرة المقتبسة تمثل أحسن تمثيل مسرح العقل الراسينى ، كما تمثل الكلاسية الحديثة المصطنعة ٠٠ بل هى تمثل عصر لويس الرابع عشر كله ٠٠ عصر التقاليد الجامدة بجميع قوانينها وزيفها وشعورها المستعارة وبلاط لويس المنتفخ المنفوش الشعر ورسمياته ومسرحه بجميع فنونه المبهرجة التى كان العقل يمسك بخطامها ، بينما العاطفة القومية تمسك بخطام هذا العقل فيتجلى التناقض فى هذا المسرح الغريب الذى أكسبه شعر راسين السلس الدافق الحار ، وقدرته المسرحية الخارقة ، كل ميزاته وكل سماته التى تفرد بها بين المسارح جميعاً ٠٠ بحيث أصبح « انعكاساً لصورة تكونت فى لحظة بعينها من لحظات التاريخ » مسرحاً مصطنعاً له دلالته الاحتفالية الخاصة التى يعنيها المؤلف فيقول إنها « ليست دلالة الشعائر الدينية والطبيعية التى كانت للمسرح التراجيدى الإغريقى ، بل هى دلالة « اللغة » المحدودة والمصطنعة اصطناعاً » .

وفى رأينا أن هذا هو مآل كل مسرح لا ينبع من صميم مجتمعه ٠٠ كل مسرح يقوم على تقليد مسارح الغير ٠٠ مهما انتهى هذا المسرح إلى الكمال التجريدى البحت الذى يخالف فيه المقلد أنموذجه القديم الذى قلده ٠٠ كما فعل راسين ، وكما اضطر كورنى أن يفعل بعد ثورة النقاد الرسميين الكلاسيين عليه بعد ظهور « السيد » .

وينتقل المؤلف من راسين فى القرن السابع عشر ، إلى ڤاجنر فى القرن التاسع عشر دفعة واحدة أيضاً ٠٠ متعمداً أن يؤجل شيكسبير مرة ثانية ٠٠

لأنه أراد أن يوازن هنا بين شاعرين اعتمدا على المسرح اليونانى فى مصادرهما المسرحية .. فانتهى أولهما — وهو راسين — إلى مسرح العقل الكامل التجريدى .. وانتهى ثانيهما — وهو فاجنر — إلى مسرح العاطفة الفائرة التى تذكيها الموسيقى أو روح الموسيقى وكما يقول نيتشه فى كتابه « مولد المأساة من روح الموسيقى » إنها هى الجذر الأصيل فى المأساة الإغريقية .. وإن كان يعنى بها فى عنوان كتابه موسيقى فاجنر ، وإن كانت الروح التى يعنيها هى التى يحس بحياتها فى الأوبرا إحساساً قوياً . « وفاجنر إذ ينظر إلى المأساة الإغريقية فى هذا الضوء يقرر أن الجذر الروحى لهذه الصورة من صور المسرحية لقى تعبيره الصريح فى العاطفة غير الفردية عند الجوقة لدى كل من إسخيلوس وسوفوكليس » .

ولعل الفرق بين مسرح فاجنر العاطفى ومسرح راسين العقلى التجريدى يتجلى فيما قاله فاجنر نفسه ، ونقله عنه الشاعر الفرنسى بودلير فى كتابه « الفن الرومانسى » من أن « العلاقات الإنسانية تفقد فى الأسطورة صورتها التقليدية فقداناً تاماً .. تلك الصورة التقليدية التى لا يفهمها إلا العقل المجرد وحده ، فهى تبدى ما هو إنسانى أزلا ، ومفهوم أبداً فى الحياة ، وهى تبديه فى ذلك القالب المادى الذى يستبعد كل تقليد ، ويسبغ على الأساطير الصادقة صبغتها الفردية » .

ويقول بودلير أيضاً : « لقد كان فاجنر يلتمس عند اليونانيين ، ووجد عندهم ، ذلك الجمال المطلق الطاغى للمثل الأعلى المسرحى .. حيث كل شىء .. من الخطاب الحماسى ذى الإيقاع الموسيقى المعتنى به عناية يستحيل على المغنى معها أن يزيغ عن مقطع كلمة واحدة كنسق زخرفى أو أرابيسكى من الأصوات والأصداء رسمته العاطفة ، إلى أصغر دقيقة من دقائق الوضع المسرحى.. وحيث كل التفاصيل ينبغى أن تتردد بلا انقطاع فى التأثير أو الانطباع المقصود » .

وأسطورة « تريستان وأيزولده » التى اختارها فرجسون لعرض مسرح

فاجنر الموسيقى العاطفى أسطورة أيرلندية طبق عليها فاجنر قدرية المسرح اليونانى ، لكنه ألبسها تلك الحلة الرومانسية المتفجرة التى تلمسها فى أســـاطير الحب الرومانسى التى من قبيلها ، ومن هذه أسطورة فرنشيسكا و باولو التى رواها لنا دانتى فى جحيمه ، وأسطورة روميو وجوليت التى خلق منها شيكسبير آية آيات المسرح الغرامى فى تاريخ المسرح كله . وقد أثارت أوبرا فاجنر هذه قدراً عظيما من اهتمام عمالقة الأدب والشعر والفلسفة فى القرن التاسع عشر ، وخصها بودلير بقدر فائق من عنايته فى كتابه : « الفن الرومانسى » كما صدر نيتشه فى كتابه « مولد المأساة من روح الموسيقى » عن انطباعاته وما تأثر به من هـذه الأوبرا ، بل لقد أفرد لها المسيو دى روجمون كتابه : « الحب فى العالم الغربى » وهو الكتاب الذى يقرر فيه أن تريستان و أيزولده ضحيتان من ضحايا قدرية العاطفة « وأن أسطورتهما القديمة هى التى مكنت فاجنر من تحقيق نظريته الكثيبة فى تلك الصورة من صور الاستشهاد الصوفى فى سبيل الحب التى ختمت حياة هذين العاشقين البائسين ، السعيدين فى عالمهما المطلق مع ذاك ؛ وقدرية العاطفة هى التى تميز أوبرا فاجنر من قصتى دانتى وشيكسبير ، و إن كانت القصص الثلاث تنتهى إلى الحب فى الموت ، أو الموت فى الحب ، أو موت الحب ، أو حب الموت » . ومسيو دى روجمون يبرهن على وجود عرق شعائرى عقائدى يصل هـــذه الأسطورة بشعائر طائفة من المتطهرين المسيحيين Catharists و بمصادر الأدب الوثنى عند الغاليين ، و يقول : « إننا إذا أخذنا هذه الموافقات فى الاعتبار أمكننا القول بأن الحب العاطفى الذى تحتفل به الأسطورة قد أصبح بالفعل عقيدة بكل مالهذه الكلمة من معان ، وذلك فى القرن الثانى عشر حينما بدىء بغرس هذا الحب فى النفوس ؛ كما أصبح بنوع خاص هرطقة مسيحية محددة تحديداً تاريخياً » ، ثم يعلق المؤلف على هذا فيقول : إن أوبرا فاجنر هى ذلك الامتثال الصوفى المطلق للعاطفة على نحو ما يصفه المسيو دى روجمون . وربما أمكن فهم شكلها الحقيقى فى سياق أسطورى شعائرى لعاطفة دينية . . . وهذا

الفعل — أعنى الامتثال للعاطفة على أنها الحقيقة الوحيدة — هو أساس الفن المسرحى الأصيل عند ڤاجنر . . والأوبرا فى كل تفصيلاتها « تحاكى » هذا الفعل ، أو بالأحرى ، كما يقول ڤاجنر نفسه : فيعبر عن العاطفة المطلقة التى استولت عليه .

وڤاجنر الموسيقار والسياسى والفيلسوف المثقف الكبير خبير فى عرض المسرحيات الموسيقية ، وفى أوبرا تريستان وأيزولده بخاصة ، وفقاً لأصول المسرحية ذات الحبكة الجيدة التى كان من أساتذتها الأعلام بعد أن شق لها مبتدعها سكريب وتلميذه ساردو طريقها إلى النضج والكمال .. والمؤلف يفيض فى بيان ذلك إفاضة رائعة .

لكننا نرى نيتشه فى أخريات أيامه يعود ليستدرك أشياء على كتابه « مولد المأساة » محاولا أن يفرق بين نظرته إلى المسرح التراجيدى اليونانى ورأيه فى مسرح ڤاجنر ، وهو فى محاولته هذه يبدو كالذى أفاق لجأة ليتبرأ من ڤاجنر بعد أن ثبت له أنه رجل متشائم ويذهب مذهب شوبنهور . . بل إنه « مسيحى » تائب أراد أن يتملق الكنيسة فى أوبراه : « بارسيڤال » طالباً إليها الصفح والمغفرة ، مردداً أنشودة التكفير ، نافراً من أخلاق السادة ليجد العزاء والسلوى فى أخلاق العبيد ، على حد تعبير الأخ المترجم .

ولعل حياة ڤاجنر المضطربة ، والخيانات التى كابدها فى حياته من أصدقائه ومحبيه ، وهذا المزاج الثائر النافر العاطفى الذى كان يتسم به ، والضيق المادى الذى فاجأه بعد ثراء وسعة .. لعل هذا كله هو ما جعله يصدر فى بارسيڤال عن هذا الروح المسيحى المسالم السمح ، مما أثار عليه نيتشه الذى كان يريد له أن يبقى فناناً هيلاسياً — أو هيلينياً كما ينسبون خطأ إلى هيلاس أو اليونان الكبرى — يعيش بموسيقاه الساحرة الآسرة تحت أبراج الآلهة وأن يظل كما وصفه فى « مولد المأساة » مجدد المسرح التراجيدى الأصيل والباعث الجديد لمسرح أعياد ديونيزوس ليجعل منه مسرح الشعب الألمانى الذى يقضى به على المسرح

البورجوازى « الزائف الذى يمثل طبقة بورجوازية زائفة لا يؤمن بها أحد .. » .
ومن ثمة كان ڤاجنر يخاطب بمسرحه الموسيقى الحياة أو الروح الحقيقية للشعب الألمانى .. ذلك الشعب الذى كان يراه خالياً من أية صورة اجتماعية أو أخلاقية أو عقلية كائنة ما كانت .. بل عاطفة محضة فى إمكان خالص .

لقد كان نيتشه فى أشد لحظات تحمسه يرى أن هذا المسرح الذى أنشأه ڤاجنر هو ذروة نضال طويل خاضته الروح الألمانية نحو تحرير نفسها من النزعة العقلية ومن المسيحية .. ولقد وافقه السيد جان كوكتو على هذا التشخيص القوى إذ وجد فيما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية ، وهو يتأمل جهوده وجهود ناشئة الموسيقيين الفرنسيين نحو بناء فن مسرحى فرنسى أنه يصطدم بالتأثير الڤاجنرى الشامل فى كل شىء فيقول فى كتابه « الدعوة إلى النظام » لا بد للانسان أن تواتيه الشجاعة لكى يرجع إلى بيتهوفن ، فمنذ موت موزار أجـد أن هناك جنازة مسرحية تسير فى الطريق فتمنعنى من عبوره للوصول إلى بيتى ، ولقد دارت الدائرة منذ ذلك الوقت مرة ثانية ، وكان الدور على الفرنسيين لكى يبحثوا عن تحرير أنفسهم من الطرائق الألمانية فى رؤية الحياة البشرية والفعل الإنسانى كيما يعودوا إلى بيتهم .

« ولقد كان ڤاجنر ونيتشه يرفضان مسرح العقل رفضاً باتاً ، إلا أنهما كانا يريدان بدرجة متساوية فى رفضهما لذلك المسرح العقلى أن يوحدا بين مسرح العاطفة الذى ابتدعاه و بين مسرح المأساة الإغريقى ، وكانا فى هذا الصدد بعيدين كل البعد عن الوضوح والتحديد » .

وهكذا ضاق نيتشه بزميله ڤاجنر حين صبأ فى پارسيفال عن هذه الروح اليونانية لائذاً بأكناف الكنيسة .

* * *

ثم يعود المؤلف أدراجه الحديث عن شيكسبير فى آيته الكبرى : هاملت ،

فنشعر أننا عدنا إلى المسرح الصحيح الأصيل الذى تركناه عند سوفوكليس . . مسرح الشعائر الذى ينمو من أرض صالحة وتربة طبيعية وافرة الخصب . . ذلك أن مسرح سوفوكليس كان مسرح الطقوس الديونيزية التى تحدث عنها فرجسون حديثه الطويل الطلى وهو يعالج مأساة أوديب .. وكذلك كان المسرح فى عصر إليزابث .. المسرح الذى مهدت له مرحلة خصبة نامية من المسرح الدينى الذى نشأ أول ما نشأ داخل الكنيسة وعلى أيدى الرهبان والشمامسة ثم خرج إلى الشارع ليشترك فيه رجال النقابات المتدينون الذين اخترعوا مسرحيات الخوارق والمسرحيات الأخلاقية وتمثيليات الفواصل فأتوا فيها جميعاً بالأعاجيب .. وهذا كله كان نمواً طبيعياً ونشأة لا تكلف فيها كما بدا التكلف فى مسرح راسين العقلى والتصنع فى مسرح فاجنر العاطفى . . وإن استمد شيئاً من مادة الشعائر الوثنية أو الطهرية القديمة . . ومسرح راسين ومسرح فاجنر كانا محاولتين حدثتا بعد أن تحطم مسرح اليزابث على أيدى المتنطعين من المتطهرين المتزمتين فى عهد كرومويل فى فترة الكومونولث .. ومن ثم بدا التصنع فيهما .. وغلبت عليهما سمات التكلف على النحو الذى قدمنا ، والذى يفيض المؤلف فى الحديث عنه بما يعقده من المقارنات والموازنات العميقة البديعة . .

وهاملت هى تلك المأساة التى « ظل كل جيل من الأجيال منذ أواخر القرن الثامن عشر ينظر إليها فى ضوء ذوقه الخاص المصطبغ بالشكل الدرامى السائد فى زمانه ، وظل النقاد مفتونين بها ، وإن يكن كل منهم قد صاغها على صورته » ومن هنا كثرت فيها الأقوال واختلفت الآراء وتراكمت حولها ثروة من النقد البارع والتحليل البديع . . بل لقد كانت فى نظر البعض سراً مغلقاً حتى قالوا فيها : « إنها على الرغم من حيويتها مسرحية غير مفهومة ، فهى فاتنة فى جمالها ، ولكنها عمل فنى فاشل » .

ويتساءل المؤلف عما إذا كان هذا النقد قائماً على أساس من فهم فن شيكسبير ، أم أنه يقوم على أساس معايير غريبة عنه ؟

ومن هنا نغرق فى سيل من الأقوال الغريبة التى أدلى بها أئمة النقاد فى هاملت والاعتراضات التى أثارها المعترضون عليها شكلا وموضوعاً .. مما لايجتمع مثله فى كتاب واحد ، وما يشعر القارىء والدارس بلذة لا تعد لها لذة .. لأنه حديث عن مسرحية مشهورة معروفة لا يكاد يجهلها متعلم فى العالم كله .. وبالرغم من هذا ، وعلى ضوء الأقوال التى نقرؤها هنا عنها ، نكاد نكتشف أننا جميعاً لا نعرف عنها شيئاً .. وهنا المفاجأة المذهلة المؤلمة .. إننا لا نلبث أن نعيد النظر فى بناء المسرحية .. أضعيف هو ؟ وهل هو مفكك ولا ترابط فيه ؟ أم هذا هو سر عظمتها ولغز قوتها ؟ وموضوعها ؟ هل يقوم على شعور ابن نحو أم آثمة ؟ أو هو موضوع حب مهدر مخيب ؟ أو هو محاولة انتقام ابن لأبيه ؟ أو هو تسليم من هذا الابن بمقتل أبيه لأنه كان ينافسه فى حب أمه ؟ أو هو عرض لحالة المجتمع الفاسد فى بلاد الدانمركة وطريقة التخلص من هذا المجتمع وتطهير البلاد لتبدأ من جديد إصلاح أمورها بنفسها فى ظل حكم صالح جديد ؟

ونغرق أيضاً فى سيل من المناقشات عن طبيعة المسرح الإنجليزى فى عصر إليزابث ، وعن طبيعة المسرحية ذات العقدة المزدوجة أو المركبة ومقارنات جيدة بين ذلك كله وبين طبيعة المسرحية اليونانية والكلاسية الحديثة .. مما يلقى الضوء على مسرحية هاملت نفسها ، ومما نجد فيه الرد على كثير من الاعتراضات التى وجهت إليها .

إن المؤلف يتناول المسرحية مشهداً مشهداً ليعالجه بالتحليل والتعليل والأخذ والرد غير تارك منفذاً من المنافذ إلا واجهه وأفاض فى الكلام فيه .. ثم يخلص من ذلك كله ليوضح لنا ما فى المسرحية من روابط الشعائر والطقوس القديمة التى تحملها بحق وريثة المسرحية السوفكلية ، وإن اختلف المذهب الرومانسى الشيكسبيرى عن المذهب الكلاسى السوفكلى ، وبعدت بينهما الشقة .. متحدثاً عن مسرح الجلوب الذى مثلت فيه مسرحية شيكسبير أول ما مثلت ، ومسرح ديونيزوس الأثينى ، مبيناً أن كثيراً من تراث المسرح الدينى فى أواخر

العصور الوسطى كان لا يزال قائماً فى عصر مسرح الجلوب .. وأن هذا المسرح كان يتسم بطابع رمزى عميق جاءه من تلك الخلفية الدينية التى سبقت مسرح شيكسبير ..

ثم يعقب المؤلف على ذلك كله بفصل يفسر فيه دور هاملت لا نغالى إذا قلنا إنه يمد جميع ممثلى العالم ومخرجيه ودارسى شيكسبير بالمفتاح الذهبى لفهم هذا الدور ، وفهم الكثير من أدواره على ضوئه .

ولكن .. يا ترى ؟ أين الرابطة التى تربط بين شيكسبير فى مسرحه الرومانسى هذا ، وبين راسين فى مسرحه العقلى أو المذهب الكلاسى الحديث ؟ عجباً ! إن المؤلف ينبهنا إلى موقف بولونيوس .. ذلك الوزير الذى كان يستمسك بأهداب العقل والقوانين والمنطق فى جميع مواقفه وجميع كلماته وحكمه .. وإن انتهت كلها إلى الفشل المر والإخفاق الذريع .. إننا نجد هنا بذور المذهب العقلى واضحاً متجلياً .. تلك البذور التى نمت وترعرعت على يدى راسين .. فكيف ؟

عليك بدراسة فصل هاملت كله .. لتعرف .. ولتزداد علماً ..

* * *

فإذا تركنا شيكسبير وهاملت ، وتركناهما آسفين نادمين ، ومضينا فى رحلتنا مع المؤلف لنشق تيه المسرح الواقعى فى أواخر القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين .. شعرنا معه حقاً بهذه الفوضى .. فوضى الأنواع المسرحية التى لم تستقر على حال بعد .. وشعرنا معه حقاً أننا .. أو أن المسرح الحديث ابتعد بعداً مخيفاً عن مسرح الإنسانية الشامل الكامل .. أو مسرح مأساتها التى صورها دانتى فى الكوميديا الإلهية بعيداً عن خشبة المسرح ، كما صورها كل من راسين وفاجنر فى المسرحين العقلى والعاطفى الموسيقى .. وكما صورها شيكسبير فى مسرحه الرومانسى الكبير الخاص ..

لقد كنا نشعر فى هذه المسارح القديمة كلها بأننا نعيش فى جو من الشعر الخالص الذى يتسامى بنا إلى أبراج الفن الرفيع الحلو .. فما بالنا الآن نغرق فى صور فوتوغرافية من حياتنا ومجتمعاتنا المتعفنة .. صور ليس فيها ذلك الشمول العالمى البديع الذى يصور الإنسانية كلها ويستغرقها جميعاً ؟ . إن الأمر فى هذا المسرح الواقعى الحديث هو كما يقول ت . س. إليوت : « إنه لا يوحى بأى وسيط محدد المعالم أو بأى عرف محدود عميق الأساس للكشف عن الفعل الإنسانى كالمسرح النموذجى عند ڤاجنر أو راسين ، لأن هذا المسرح الواقعى يرفض النظام التقليدى القائم على الشعائر والأساطير ، والذى استطاع شيكسبير أن يستعمله فى قدر من الواقعية مع ذلك » .

ويرى المستر إليوت أن هذا المسرح الواقعى مناف فى جوهره للشعر ، وأنه ينتهى بنا حتما إلى صحراء الواقع الحقيقى الذى تدركه أشد العقول تفاهة « وعنده أن هذا المسرح الواقعى الحديث لا يمد الكاتب المسرحى بوسيط محدد للفن ، بل إنه ليرغمه على أن يتظاهر بأن ليس له أى غرض شعرى على الإطلاق .. وأن كل غرضه هو الحقيقة بمعنى شبه علمى .. ومع ذلك فقد استطاع إبسن وتشيكوف (دع عنك من هم دونهما من الكتاب) أن يستحدثا فى هذا المسرح الضيق نوعاً من الشعر المسرحى .. هو شعر خفى تنكر فى زى تقريرى .. أو هو شعر المسرح (بحسب قول كوكتو) وليس شعر الألفاظ .. شعر يقوم على الحساسية التمثيلية وفن التمثيل ، بحيث لا يمكن رؤيته إلا ممثلا أو متخيلا فى تمثيل . وهذه السمة التى اتسمت بها الواقعية الحديثة سمة تعتمد اعتماداً تاماً على التمثيل » .

إن هذا المسرح الواقعى إن لم يكن فناً فهو الحياة نفسها بالرغم من ذلك .. والمؤلف يستعرض هذه النظرة على مسرحية الأشباح لإبسن ومسرحية بستان الكرز لتشيكوف ، ويبين لنا نصيب الحياة ونصيب الفن فى كل منهما .. ونصيب هذا الشعر التمثيلى أو شعر المسرح فيهما أيضاً .. كما يبين لنا معالم

المسرحية الجيدة الحبكة فى الأشباح بعد إذ أتقنها إبسن وثقفها مما أخرجه لأستاذه الفرنسى سكريب ، كما يبين لنا أيضاً كيف استطاع إبسن العبقرى أن يحافظ فى مسرحيته هـذه ، وإن لم تـكن خير مسرحياته ، على نصيب لا بأس به من الإيقاع التراجيدى للفعل ، واستطاع أيضاً أن يعرض قدراً وافياً من طرائقه الرمزية لمـا يهدف إليه ، لعله لا يقل جمالا وبراعة عما نجده فى مسرحياته الرمزية الخالصة .

أما مسرحية بستان الـكرز « فمسرحية خالية من العقدة ومن الموضوع .. وهى من أجل هـذا لا تخاطب العقول وإنما تنازل الحساسية التمثيلية والشعرية فى محاكاة الفعل .. وتحررها من قيود النظام الآلى للموضوع أو الدسيسة هو الدلالة القوية على كمال فن تشيكوف الواقعى ؛ وأحداثها التى تبدو وكأنها أحداث غير متعمدة إنما ألفت فى الواقع بمهارة واعية متقنة أقوى ما يكون الوعى والإتقان لـكى تـكشف عن الحياة الأساسية الـكامنة وعن الصورة الطبيعية والموضوعية للمسرحية وصفها كلا لا يتجزأ » إنها مسرحية « حذا فيها تشيكوف حذو فنانى المسرح العظاء فى العصـور الحديثة فاستعلى على طرق المسرح التجارى التى لا هم لها إلا الإثارات التى تهيج مشاعر الدهماء لأنها مثيرات سـوقية تافهة وزائفة » وآثر تلك اللمسات الوجدانية التى تحرك الشجن ولا تلهبه .. تماماً كما يصنع كبار المصورين .. وهنا سر الفن نفسه .. الفن الأصيل الرفيع .

إن تشيكوف يختلف عن إبسن فى أنه يعرض الصورة ولا يحاول أن يثير ضجة ، فى حين أن إبسن لا يتعب من الجدل ومن الأخذ والرد .. ومن هنا نجاح مسرحيات إبسن وسهولة تنفيذها على المسرح .. ومن هنا أيضاً صعوبة الوصـول إلى نجاح تمثيليات تشيكوف ، وعسر تنفيذها فوق المسرح .. وبخاصة فى المسرح التخيلى الذى لا بد من إنشائه فى أذهان النظارة قبل تنفيذه على خشـبة المسرح المـادية .. وهذا هو ما تـكفل بالتغلب عليه مسرح الفن فى موسكو .. وتغلب عليه بفضل الجهود الجبارة التى بذلها كل من ستانسلافسكى ودانتشنكو ..

فكيف ؟ . كيف استطاع هذان الفنانان تحقيق ذلك الشعر الدفين فى مسرحيات تشيكوف ؟ .

ما أبدع قول المؤلف فى هذا . .

و بظهور شو و پيراندللو فى المسرح الحديث الذى اكتسحته ريح الواقعية نلاحظ ظهور تيار معاكس للمذهب الوقعى فى مسرحيات شو . . أو ملاهيه الذهنية ، أو مسرح أفكاره ، الذى لا يمكن أن تكون شخصياته شخصيات واقعية بحال من الأحوال . . بل هى لا تعدو أن تكون دمى يلبس كل منها قناعاً يخفى تحته أفكار شو نفسه ، وهى تتحرك جميعاً مربوطة بخيوط يمسك بها شو الساخر الذى لا يستهزىء بإنجلترا وحدها . . بل هو يستهزىء بالإنسانية نفسها و بنفسه أيضاً .

والمؤلف يطبق مسرح شو على عدد من مسرحياته ، من أهمها مسرحية : « منزل القلوب المحطمة » التى ترجمت إلى العربية وكتبنا مقدمتها . . كما ترجمت مقدمتها الرائعة بقلم شو نفسه . . ومن هنا تتاح للقارىء دراسات واسعة مفصلة إذا استعان فيها بأقوال المؤلف هنا كملت له حلقة واسعة من المقارنات الدقيقة التى تتناول — فيما تتناوله — هذه البدعة التى استحدثتها الواقعية الحديثة . . بدعة الغرفة أو الردهة البورجوازية التى ظنوا أنهم يعالجون المجتمع فى جوها ، وزوال جدارها الرابع لكى ينظر المتفرجون من خلاله إلى فعل المسرحية . .

وعند المؤلف أن مسرح پيراندللو يزيد على مسرح شو زيادة كبيرة فى العمق وفى الاتساق ، وفى الموضوعية . والظاهر أن شو كان يبحث عن شىء حققه پيراندللو فعلا . . ذلك الشىء هو إحياء السحر التقليدى التليد المعروف باسم « لوحين وعاطفة » أى منصة تمثيلية وعاطفة تجيش وتتحرك من فوقها . . موضوعة فى وضوح وصراحة تحت أضواء المسرح المتألقة ، وملء أعين النظارة ، ففى كلا المسرحين يضبط الإنسان متلبساً بالتفكير المنطقى فى ذلك

الفراغ الساطع .. فراغ المنصة البسيطة .. إلا أن بيراندللو بما له من جدية الفنان يعرض رؤياه الهزلية المروعة عرضاً تاماً فى صورة مسرحية متكاملة .. بينما الفنان فى حالة شو المعقدة يعطله على الدوام هذا الشخص المؤانس فى حجرة الاستقبال ذات الجدران الأربعة (وإن أزيل جدارها الرابع من ناحية المتفرجين) .. أو هو ينحيه بوصفه شخصاً رومانسياً ، ذلك الشخص المتفائل الفابى أو ذو النية الحسنة والخلق السليم . ولهذا أصبح من الواجب أن ندرس بيراندللو لكى نرى كيف نشأت فكرة المسرح المعاصر (كما يعتنقها أعظم أساتذتها ثقافة) عن واقعية القرن التاسع عشر ورومانسيته التى تشتمل وتتسامى على تلك الأنواع ، كما تتسامى على مهزلة العقل الفريدة عند شو .

أما تطبيق ذلك فيجريه المؤلف على مسرحية بيراندللو المشهورة : « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » .. التى يلخصها المؤلف تلخيصاً سريعاً ثم يتناولها بعد ذلك بالتحليل الجيل ، بعد أن يبين لنا أنها « قصة ميلودرامية بالغة التأثير تقوم المفازعات التى تظهر فيها من حين إلى حين بين الفكرة والواقع — أو بين الحياة والفن — أو ما شابه ذلك على أساس المفارقات المعهودة فى أسلوب شو .. أى الالتباسات الرومانسية التى لا حل لها .. وربما بدت المسرحية كأنها لا تزيد على خدعة مسرحية ، معقدة وقد مال بعض النقاد عند أول ظهورها فى عام ١٩٢١ إلى إصدار هذا الحكم عليها .. ولكن الإخراج الرائع الذى حظيت به فى أرجاء العالم أظهر أهميتها وقوتها الحقيقية .. تلك القوة التى لا تكمن فى قصة الشخصيات الواقعية ولا فى مسرحية الأفكار الناصعة المتناقضة ، بل فى الإحساس الأصيل بالفعل الذى يكمن وراء المسرحية كلها ، كما شرح بيراندللو ذلك كله فى المقدمة التى كتبها سنة ١٩٣٠ للطبعة التاسعة من المسرحية » .

وقد صدق المؤلف فى قوله بأن أخصب سمات الفن المسرحية عند بيراندللو هو طريقة استعماله للمسرح نفسه « فهو يتقبله الجرىء له — على ما هو عليه —

قد حرره من مطالب الواقعية الحديثة التى تتطلبها منه ، وهو أن يكون نسخة طبق الأصل من المشاهد خارج المسرح ، كما حرره من مطالب ڤاجنر الملح ، وهو أن يكون أداة طيعة طواعية مطلقة للتنويم المغناطيسى فى يد الفنان . وهكذا أخرج إلى النور مرة أخرى تلك السمة المدهشة التى يمثلها المسرح فعلا : أى سمة تحديد الوسيط البدائى للفن المسرحى .. أما بعد پيراندللو — على معنى رمزى وليس على معنى تاريخى — فقد أصبح الطريق مفتوحاً أمام ييتس ولوركا وكوكتو وإليوت ، وأصبح من الممكن البدء مرة ثانيـة فى البحث عن شعر حديث للمسرح ، بل ربما عن فكرة للمسرح تقارن بفكرة الإغريق عنه ، وتصلح للتمسك بها فى العالم الحديث » .

و إلى جانب التيار المقاوم للواقعية فى المسرح ، والذى تمثل فى الجهود التى قام بها كل من شو وپيراندللو تركزت فى باريس محاولة عظيمة لخلق شعر مسرحى « أو مسرحية شعرية » ترتفع إلى مستوى المسرحيات القديمة .. ولكن هذه المحاولة تأخرت قليلا فلم تظهر على أشدها إلا فى العقد الثانى وأوائل العقد الثالث من القرن العشرين ، أى حينما كان المسرح فى وسط أوربا الغربية يعيش فى ذروة مجده .. أى حينما كان يعاصر فلسفة برجسون وفاليرى وماريتان ، وحينما ظهرت أعمال چويس التى يسميها المؤلف أعمالا « ميتا شعرية » أو أعمالا مما وراء الشعر .. وحينما برزت إلى الوجود صور بيكاسو وموسيقى سترافنسكى وميتود . وحينما كان هذا المسرح ينهل من معين الباليه الروسى والسويدى ، و يستعين بموارد التقاليد المسرحية التى لم تنقطع قط .. أعمال الصبر والأناة التى قام بها چاك كوپو .. الخ » .

وقد ظهرت أمثال تلك الجهود فى أعمال فردية قام بها مجاهدون صابرون فى بلاد أخرى .. فى مقدمتهم ت . س . إليوت الأمريكى الإنجليزى ولوركا الإسبانى وييتس الأيرلندى . كما ظهرت فى أمريكا أوبرات جرترود شتاين

وفرجيل طومبسون وكمنجز ومسرحيات ثورنتون وبلدر ، أولئك الذين استلهموا المسرح الباريسي مثله وإن خالفوا عنه فيا بعد .

وقد اختار المؤلف ثلاث مسرحيات طيبة كنماذج لهذه المحاولات في سبيل خلق مسرح شعري ، وهي مسرحيات يحتذي فيها أصحابها مثال ڤاجنر وينسجون فيها على منواله ، ثم تختلف عنه بعد هذا في أن لكل منها مشكلة وهدفاً .. رافضة كما رفض ڤاجنر طرائق المسرح التجاري وصوره المحفوظة وفنه المسرحي المتحجر ، بوصف ذلك كله أموراً ميتة وخالية من المعنى . وهذه المسرحيات تنشد ما كان ينشده مسرح ڤاجنر من « تجديد الفن الدرامي باكتشاف الأنماط الأكثر صلة بالفعل والوعي اللذين يرتبطان في زمننا هذا بالشعر في أوسع معانيه ، وبالأسطورة والشعيرة وبالفنون الشعبية التقليدية .. إلا أنها جميعاً ترفض خطط ڤاجنر واتجاهاته التنبؤية الإحيائية المخدرة ، وذلك باسم العقل أو الروح الكلاسي أو تكامل الفن » .

أما المسرحيات الثلاث التي تمثل هذه المحاولة فهي مسرحية «الآلة الجهنمية» لجان كوكتو ، التي ترجع بنا إلى أسطورة أوديب ولكن في طراز جديد غير طراز سوفوكليس ، وغير طراز يوربيدز .. وغير طراز سنكا ، وغير طراز راسين .. وغير ماصنع منها ڤولتير .. إنها تعرض علينا هنا في عصر مدنية لم تعد تؤمن بالآلهة المتعددة ، عصر يهدف فيه جميع العاملين في المسرح الواقعي إلى توسيع وعي الجماهير والتسامي به فوق نطاق المدنية الحديثة المحدودة واستكناه الحياة الإنسانية في نظرات أوسع أفقاً من مصادر التراث القديم .

وكوكتو يتخذ من مسرح پيراندللو مسرحاً لتمثيليته .. مستعيناً في ذلك ببعض خصائص المسرح الباروكي العقلي الذي رأينا راسين سيداً له ، لكنه يذهب أشواطاً وراء راسين .. وهو يقلد سنكا ويقلد شيكسبير في استخدام الأشباح . شبح لايوس والد أوديب ، جاء يحذر جوكاستة من ولدها أوديب . ونحن نلتقي في المسرحية أيضاً بالهولة أو الإسفنكس .. الهولة التي تكون

هاربة من الربات ترحل روحها إلى عالم الأرباب ، تاركة جسدها فى صورة كلبة مع أوديب .. ثم تتسلسل الأحداث حتى تتم المأساة .. وفى نهايتها يظهر شبح جوكاسته وفى صحبتها أنتيجونى الصغيرة .. « وترحل الأسرة البائسة الشقية كما رحلت شخصيات پيراندللو ماضية فى طريقها إلى رحلتها الأسطورية الأبدية وفى خلال الأسطورة الثانية فيما وراء الحياة » بعد أن دمرتها الآلهة التى يقول عنها كوكتو : « إن وجودها هو الشيطان نفسه » . ونفهم من هذا أن كوكتو تخذ أسطورة أوديب لنفس الغرض الذى اتخذها من أجله سارتر .. أى وسيلة لتسفيه المعتقدات الدينية وهدمها .

* * *

أما المسرحية الثانية فهى مسرحية « نوح » للكاتب الفرنسى أيضاً : أندريه أوبى (١٨٩٢ — ٠) .. وقد ظهرت قبل الآلة الجهنمية بثلاث سنين ، وتصور لنا قصة التوراة على مسرح حديث . ونحن لا ننسى أن قصة نوح كانت من القصص التى ظهرت فى المسرح الدينى فى أواخر العصور الوسطى وأوائل عصر النهضة ، وظهرت فى صورة ملهاة جريئة تقبلها الجمهور المتدين مع ذلك .. والجديد فى فن « أوبى » أنه يوهمنا بأن القصة قصة حقيقية مبرأة من غلاف الأساطير ، وأن عالم العهد القديم هو أيضاً عالم حقيقى بالمعنى الحرفى . . وليس الأمر هنا كما عهدنا فى الآلة الجهنمية التى اتسمت بالصبغة العقلية وأشعرنا فيها كوكتو بالعنصر الأسطورى المموه الذى يهدف من ورائه إلى هدم المعتقدات وزعزعة أصول الإيمان بالآلهة ، وهكذا تفيض قصة الطوفان التى رواها أوبى بجو من الشعر الخالص الذى لا تتلفه أية نزعة عقلية ، جو من الرمز والرومانسية فى تكتيك خيالى تمثيلى رائع تستجيب له الجماهير .

* * *

والمسرحية الثالثة هى مسرحية إليوت التى ظهرت سنة ١٩٣٥ والتى كتبها

الشاعر لتمثل فى أعياد كانتربرى أمام جمهور من المسيحيين المؤمنين ، ومن ثم اتخذ عقدتها من حادث استشهاد القس توماس بيكت مطران كانتربرى ، ذلك الرجل الصالح الذى آثر حق الله على حق الملك هنرى الثانى ، ذلك الملك الذى كان يريد من المطران أن ينصره من أجل تحقيق مطامعه الشخصية كما كان ينصره قبل أن يتولى كرسى المطرانية ، لكن توماس وقد اضطلع بأعباء المنصب الدينى الجليل وقف لمطامع الملك بالمرصاد ، مما أغضبه عليه ، وآثر القس اللواذ بأكناف كاندرائيته ، وأرسل الملك وراءه بعض رجاله بقصد أن يثنوه عن موقفه أو يقتلوه . وكان فى وسع توماس أن يهرب ، لكنه آثر الاستشهاد فى سبيل الحق ، أى فى سبيل الله ، وهل الله إلا الحق جل وعلا ! . وهكذا نال ما كانت نفسه تصبو إليه من استشهاد ولحاق بالرفيق الأعلى . . كما نالت الخلود أيضاً .

والعجيب أن يكشف القتلة السفاحون عن شخصياتهم فى نهاية المأساة ، ويتوجهوا بالخطاب إلى جمهور النظارة ليبرروا قتلهم توماس ، زاعمين أن الجمهور نفسه كان يصنع ما صنعوا لو أنه كان مكانهم .

ولعلنا نلاحظ أن إليوت كان متأثراً بشو فى مسرحيته القديمة جوان (جان دارك) وهو يرسم شخصية توماس بيكت ، هذا الرسم الذى يفيض بروح الاستشهاد ، إن لم نقل إن صاحبه قد أصابه جنون الاستشهاد . على أن هذا لا يمنعنا من القول بأن إليوت قد حقق هنا روح اللاهوت المسيحى ، وأعطى المسرح صورة شعرية دينية رائعة لم تتحقق من قبل إلا فى المسرحية الدينية المجهولة الأصل « كل حى » من مسرحيات أواخر العصور الوسطى ، ومسرحية إليوت تحقق ما تحققه مسرحية كل حى ، من حيث إنها تصلح للتمثيل أمام الإنسانية كلها وفى كل زمان ومكان ، بالرغم من كونها شيئاً حدث فى عهد الملك هنرى ، وهكذا كان بها أثر من المسرحيات الشعائرية اليونانية ، كما رأينا فى مسرحية أوديب ، بل نحن نرجح أن إليوت لم يكن يتمثل شو فقط

وهو يكتب هذه المسرحية ذات الفصلين والفصلين فحسب ، بل كان يكتبها وملء تصوره مأساة أوديب نفسه ، وإلا فلماذا اتخذ هذا الكورس من نساء كانتربرى تشبهاً بما كان يصنع سوفوكليس ، ويجعل أناشيدهن جزءاً من صميم المأساة ، والمسرحية تؤلف وتقدم لجمهور يعيش بعد مضى الثلث الأول من القرن العشرين ، وتحول أوبرا سنة ١٩٥٨ — أى منذ خمس سنوات فقط ، والذى يقوم بهذا العمل الموسيقار الأشهر إلد براندو بيزتى I. Pizzetti الذى عرضها فى مدينة نيويورك .

وفرجسون يرى أنها « أشد ما تكون قرابة فى فنها المسرحى ومعناها الشكلى بالآلة الجهنمية ، إذ هى تشبهها اتساقاً فى عين العقل ، وتعد قرينة لها فى الجمال الذى ندركه ، إدراكاً عقلياً ، وإن كانت الآلة الجهنمية ونوح تمثلان الأساطير ، فإن مسرحية جريمة قتل تمثل نموذجاً من الأسطورة ، هو الأسطورة المركزية الأساسية فى كيان الثقافة بجملته .

« وجريمة قتل فى الكاتدرائية شديدة القرابة إلى درامات راسين وفاجنر المثالية .. تلك المآسى التى تحتفل بالفعل من حيث هو عقل ، وبالعقل من حيث هو عاطفة (أو معاناة) على الترتيب » .

وبعد : فأين الشعر من واقعيتنا المسرحية الحديثة فى هذا كله ؟

إننا نقتبس من المؤلف فنطيل الاقتباس إذ يقول موضحاً لنا فكرة مسرحه : « إن آخر مسرح حى كان لنا هو مسرح الواقعية الحديثة ، فقد كان إبسن وتشيكوف بقبولهما مسرح الردهة البورجوازية ووعيها الضيق بالموقف الإنسانى قمينين بأن يظنا أن مسرحياتهما تعكس الطبيعة ، وأنهما تجريدات ومفاهيم مختصرة للزمن .. ويحاول بعض كتاب المسرحية المعاصرين أن يستمروا فى هذا التقليد . . فالذى يبدو أن أوديتس وتنسى وليامز يتحسسان طريقهما إلى شعر مسرحى يقوم على أساس من الواقعية الحديثة .. ويعرض علينا نول كوارد

ردهة ألحقت بها حجرة نوم و بار ، وقد فقدت ملامحها ، كما يتقدم لنا الـكتاب الاجتماعيون من كل نوع بصور فوتوغرافية عن قاعة اجتماعات النقابات العمالية، وعن مطابخ الطبقات العاملة وعن معسكرات الجيوش .. ولـكن أي منظر من هذه المناظر لا يزيد في مركزيته أو في دلالته على غيره .. فهي جميعاً مناظر معتسفة اعتساف الحقائق الواقعية ، أو هي من الصحراء المتشابهة الأرجاء تشابهاً تاماً، الصحراء المترامية الأطراف التي يصفها إليوت.. كما كان من الممكن أن يتطور عن هذا المنظر الصغير شعر مسرحي خفي غير منظور .. ولقد رأينا في أعمال بيراندللو وشو بعض الطرائق التي فقدت بها الردهة البورجوازية معناها ، وتمهد الطريق بهذا لدراما شعرية جديدة ، إلا أن الشعر المسرحي حينما تخلص من قيود الواقعية الحديثة فقد مكانه في مجتمع واقعي ، ومكانته الملحوظة والمقبولة عند الجمهور باعتباره مرآة للطبيعة الإنسانية ، وأن حداثة طيبة عند كوكتو ، وريفية «نوح» غير المرتبطة بزمان ما عند أوبي ، ومجتمع «جريمة قتل في الـكاتدرائية» ذات المؤامرات عند إليوت .. جميعها مستمدة من التجارب المعاصرة .. وكلها تلقى على هذه التجارب ضوءاً كما يمكن أن يرى المرء إذا هو تعلم كيف يفهم فنهم أولا » .

ثم ينحى المؤلف باللائمة على ضعف المسرح الشعرى ، بل موات معنى المسرح كله بسبب قيام المسرح التجارى واهتمام أصحابه بالإيراد الذى لا وجود لهم ولا لمسارحهم بدونه .. « ومن ثم اقتصرت مهمـة المسرح على التسلية وحدها .. والتسلية الرخيصة التي تروج بضاعتها في حوانيت العرض في برودواي، ومصانع أحلام اليقظة في هوليوود ، وهي المعارض والمصانع التي أصبحت تجسيداً لسلطة السوق المتحكمة في حياتنا وفي تخيلنا للحياة .. وهي الفـكرة الوحيدة عن المسرح التي يمكننا بالفعل أن نركن إليها » .

* * *

« إن تحليل فن الدراما يؤدى إلى فـكرة عن المسرح تعطيه معناه وحياته

الفعلية فى زمانه ومكانه . فإذا كانت الفكرة غير كافية ، أو لم تكن قائمة وموجودة فإننا لا نملك إلا التأمل فى الخطر المحيق بالثقافة كلها .. وما لم نفهم القوة المفسدة التى للصناعة الحديثة على صورة من الصور فكيف يتأتى للحياة الإنسانية نفسها أن ترى بوصفها شيئاً هو أكثر من كونه نتاجاً ثانوياً (سواء كانت نتاجاً قابلا للتسويق أو غير قابل له ، وسواء كانت نتاجاً بروليتاريا أو رأسماليا) لآلاتها المتطورة المتهاوية ؟ وما لم نعترف بالمقومات الثقافية لصناعتنا ، وندرك قيمة هذه المقومات على نوع من العلاقة فيما بينها .. أعنى مقومات تقاليدنا الدينية والسلالية والإقليمية ، وعاداتنا العقلية الراهنة المستمدة من العلوم التطبيقية والسياسة العملية بحيث ننظر إليها جميعاً على أنها ذات قيم متبادلة ، فكيف يمكننا أن نكون فكرة عن أى شىء ؟ وكيف يمكن أن نأمل فى وجود وسيط للاتصال أكثر دلالة من وسيط صالات السينما ، ومراكز التوصيل الكهربائى ، ومعسكرات الشواذ والمنحرفين ؟ »

« إن المشكلات الأساسية لمسرح الحياة الإنسانية فى زمننا ، ومشكلات الدراما فى العالم الحديث ، مشكلات متداخلة ، ثم هى مشكلات نظرية وعملية فى آن واحد ، (ولذا كانت غير قابلة للحل) — فليس لدينا مسرح بالمعنى الكلاسى ، ولا ندرى كيف يمكن أن يكون لدينا شىء من هذا ، ولكننا نستطيع مع ذلك أن نستمر فى دراسة علامات الطريق الثقافية كدرامات سوفوكليس وشيكسبير — والكوميديا الإلهية — تلك الآثار التى تحققت فيها فكرة المسرح ولو لبرهة قصيرة ، وذلك لكى نتمكن من أن نتعلم كيف نتبين ونقدر الصور المسرحية التى بأيدينا ، فنجمع القطع والجذاذات ونبقى على الفكرة حية فى ضوء التماثل الموحى المعرض للخطأ والامتحان » .

* * *

وإلى هنا يكون المؤلف قد فرغ من عرض فكرته عن المسرح ، أو بحثه

واستقصائه ، وجريه وراء تلك الفكرة .. ثم يخلص بعد هذا كله إلى شرح بعض المفاهيم أو المصطلحات الفنية التى استخدمها فى الكتاب ، فنراه يعرف العقدة والموضوع ، ووجهى العقدة : الصورة والغرض ، وفكرة التماثل والحساسية الشخصية أو الإدراك المحاكى للفعل .. وهى المفاهيم التى أقترح على القارىء أو الدارس أن يبدأ بهضمها واستيعابها إذا أراد أن يخرج من هذا الكتاب الخاص العميق الذى يقوم على المقارنات الدقيقة بالفائدة المرجوة من كل كتاب عميق مستوعب ، لم يكتبه مؤلفه العظيم النابه لمجرد تزجية الفراغ .. بل كتبه ليعلمنا الصبر فى دراسة فلسفة المسرح والجد والمثابرة فى تفهم المسرحية ، والفكرة التى أكسبت المسرح الإنسانى العظيم خلوده ، والذى نبحث عنه اليوم وقلما نجده ، وبعد أن بغت الواقعية السطحية الزائفة عليه .. وبعد أن طغت على مسارحنا تلك الروح التجارية التى لا تكاد تبيع لروادها اليوم غير التسلية لتضمن ضخامة الإيراد ، وإن فوتت عليهم تلك القيم القديمة التى كانت للمسرح أيام إسخيلوس وسوفوكليس وشيكسبير .. والتى استطاع إبسن وتشيكوف وبيراندللو وشو وكوكتو ولوركا وأونيل وإليوت أن يعطونا أطرافاً منها فى العصر الحديث .

وكم كنت أتمنى أن يجد القارىء تلك المسرحيات العشر المدروسة فى هذا الكتاب مترجمة ترجمة جيدة إلى العربية .. وحبذا أن تنهض مؤسسة فرانكلين لهذا العمل لتتم بذلك فائدة هذا الكتاب الذى ليس له شبيه فى عالم التأليف المسرحى الحديث ، والذى يعد تطبيقاً بكل ما فيه على هذه المسرحيات العشر ، مع التعرض لمسرحيات أخرى ذكرها المؤلف .

وعلى القارىء الذى يجيد الإنجليزية أو الفرنسية أن يبدأ بقراءة تلك المسرحيات فى لغاتها الأصلية حتى تكون دراسته لآراء المؤلف وتطبيقاته دراسة مكتملة واعية .

أما اختيار المؤلف لهذه المسرحيات ، ولفن أصحابها من دون الكتاب

المسرحيين جميعاً فلا يعني أي انتقاص للكتاب الآخرين الذين لم يختر لهم . وكثير منهم ، في رأينا نحن على الأقل ، من هم أعظم بمراحل من كثيرين ممن اختارهم . وهل يعقل أن يهمل في هذه المقارنات المسرحية آثار ستراندبرج وتشابك ومولنار وميترلنك وأونيل وآندرسون وموم وباري وسينج وأوكونور وويلد ، وغيرهم وغيرهم من أئمة المسرح الحديث ؟

كم كان جديراً بالمؤلف لو التفت إلى هؤلاء وأمثالهم في بحثه الطريف العميق وراء فكرة المسرح .

الجزء الأول

فكرة المسرح

مُقَدِّمَة

(١)

« . . . كان الغرض من التمثيل فى الماضى ولا يزال غرضه فى الحاضر ، أن يجلو المرآة للطبيعة ، فيظهر الفضيلة على ملامحها ، ويطلع الحقارة على صورتها ، ويجلو لأهل العصر عمرهم وجرمهم ، ظاهرهم وباطنهم » .

تعبر كلمات هاملت التى ألقاها على الممثلين عن الحاجة الدائمة إلى تقليد الحياة البشرية والفعل الإنسانى تقليداً مباشراً له دلالته بحيث يمكن توقيعه كما توقع الموسيقى . ولكننا بالرغم من موافقتنا على تعريف هاملت ، لا نلبث إذا أمعنا النظر فيه أن نتنكبه ، وفى أذهاننا برودواى وهوليوود ، شاعرين أن المسرحية بهذا المعنى لا تصلح لنا . فقد كان هاملت يشير إلى المسرحية التى يعرفها ، وإلى المسرح الذى تحيا عليه هذه المسرحية ، لقد كان يقصد هذا المسرح الرمزى السائد فى عصر إليزابث ، ومن ورائه المنظر التقليدى للحياة الإنسانية التى يمثلها ذلك المسرح نفسه : السماء ذات النجوم من فوقها ، وواجهة المسرح التى تشير إلى الأوجه المختلفة للمدينة الإنسانية : سوقها وبلاطها وقلعتها ، ومنصة الممثلين التى تنفتح عن الباب الأرضى المؤدى إلى الجحيم أو القبو السفلى . فإذا جاز له أن يطالب الممثلين بأن يجلو المرآة أمام الطبيعة ، فما ذلك إلا لأن المسرح الإليزابثى كان فى ذاته مرآة تشكلت فى مستقر الثقافة فى زمانها وفى مركز حياة الجماعة ووعيها . ولكننا نعلم الآن أن مثل هذه المرآة قلما تتشكل ، ونرتاب فى أن زماننا له عمر أو جسم أو هيكل أو ثقل ، بل إننا خليقون أن نرى فيه تيهاً لا صورة له ، وأن تظهر الطبيعة البشرية فى أعيننا كتلة متملصة غير صريحة لا أمل فى إمساكها . وإن كتابنا المسرحيين ، مثلهم مثل الصيادين المزودين بآلات التصوير وقوريات الضوء فى أعماق غابات الكونغو ، ليعدون محظوظين

إذا هم أمسكوا بها بين حين وحين ، وهى على وضع موقوت ، ومن زاوية نظر فريدة لامعة . وهكذا تفلت منا « فكرة » المسرح نفسها كما افترضها هاملت ، ويصير الفن المسرحى بعد أن فقد مكانه الخاص به فى الحياة المعاصرة مختلطاً علينا بين الشعر الغنائى أو الموسيقى الخالصة من ناحية ، و بين مقالات الصحف و فضول الكلام من ناحية أخرى .

ولست أعنى بهذا أننا نفتقر إلى الكتاب المسرحيين الممتعين ، بل على العكس من هذا ، يستطيع المسرح الحديث أن يظهر كثيراً من صور الحياة الجميلة والملهمة فى آن معاً ، وهذه أشبه بانتصارات الصيد المختلس فى الغابة ، كما أن التنوع الذى لا يدور حول مركز معين فى مسرحنا يمكن أن يعد ثروة ، وما نحن براغبين فى التخلى عن شىء منه : ولن نفكر يوماً فى التخلى عن لوركا ولا إليوت كلا . . . ولا تشيكوف ولا كوكتو . إلا أننا حين نستحضر أمثال هؤلاء الأساتذة جميعاً فى أذهاننا نحار فى استكناههم ، فما نحن بمستطيعين أن نفهم فنون كل كاتب على حدة ، ولا تصوراته ، بل . . ولا الكمال المحدود لطبقة الفن المسرحى التى تهبط دون ذلك ، ما لم نكوّن لأنفسنا تصوراً شاملا محيطاً عن الفن على العموم . ولهذا فإن المجهود المخلص « لتقييم » كتاب المسرح المعاصرين يتخطى حدودهم إلى ما وراءهم وما فوقهم ، ويقودنا فيما أعتقد إلى فن شيكسبير وفن سوفوكليس ، ذينك الفنيين المسرحيين اللذين ظهرا وتطورا على مسارح تبلور ثمرات الثقافة كلها فى مركز حياة الجماعة . أما نحن فما لدينا مثل هذا المسرح ولا سبيل إلى الحصول عليه فيما نرى ، ولكننا نحتاج إلى « فكرة المسرح » لغرضين هما أن نفهم روائع المسرح على أحسن صورها ، وأن نتعرف طريقنا وندرك مركزنا فى الزمن الذى نعيش فيه .

وقد اخترنا مسرحيات « أوديب الملك » لسوفوكليس و « بيرنيس » آسين و « تريستان وايزولده » لڤاجنر ، و « هاملت » لشيكسبير ، من حيث هى ثريات من معالم الطريق لدراسة الدراما . وهذه المسرحيات هى موضوعى فى

الفصول الأربعة الأولى . وهناك غير هذه من الروائع « الـكوميديا الإلهية » ، التى نعترف بأنها لم تكتب المسرح ، ولـكنها تعرض علينا أكمل محاكاة للفعل[1] وأوسع فـكرة عن مسرح الحياة البشرية يمكن أن نلتقى بها فى التراث القديم . وأود هنا أن أشير باختصار إلى هذه الأعمال ، كيف أحللها محللها ، وكيف أستخلص منها ما أخلص إليه .

كان بعضهم يعتقد أن مسرحية « أوديب الملك » ، وهى من مأثورات التراث القديم ، ومسرحية « هاملت » وهى من أروع المأثورات التى تقف على عتبة العالم الحديث مسرحيتان فاشلتان فنياً ، وذلك بقدر ما كان بعضهم يعتقد أنهما من الروائع الرفيعة . إنهما هولتان من هولات الأدب تشتركان فى صفة مركبة هى فضحهما لـكل من يتعرض لتفسيرهما ، ومع ذلك فإن الدافع الذى يدفع دارسى الدراما (بل دارسى كل التراث القديم) إلى الغوص فيهما المرة بعد المرة دافع سليم ، فقد كانتا سرين مستغلقين وسيظلان هكذا . ولـكن فى وسعنا أن نرى أنهما أثران يصوران الحياة البشرية والفعل الإنسانى بصراحة غير مألوفة ومن عدة زوايا ، ممسكين بالمخلوق البشرى وهو فى الحالة التى يبتدع فيها تلك الاستدلالات العقلية الجزئية التى تـكون جوهر المسرحيات الأقل شأناً . فهما باختصار مرجعان وعلامتان من علامات الطريق لا يمـكن لبحث كهذا أن يتجافى عنهما ، لأنه إن كان هناك فن للدراما قائم بذاته وليس نابعاً من غير المسرحية نفسها ، وغير مستمد من الفنون والفلسفات الأعلى منه شأناً

---

(١) كثيراً ما يختلف المترجمون على ترجمة كلمة Action فالبعض يترجمها بكلمة فعل ، والبعض الآخر بكلمة عمل ، والبعض الثالث بكلمة أداء ، وهناك أيضاً من يترجمها بكلمة الحركة فوق المسرح إلا أننا سنجرى فى هذا الـكتاب على ترجمتها بكلمة الفعل فى أكثر الأحيان ، خاصة وأن الـكلمة Action تعرف بأنها سلسلة الأفعال (الأحداث والأقوال) التى يتألف منها (موضوع) المسرحية حال تمثيلها على خشبة المسرح ، كما أنها شاعت فى ترجمة تعريف أرسطو للمأساة بأنها محاكاة الفعل .

« المترجم »

والأوسع منه أفقاً ، فإن «أوديب الملك» و«هاملت» ستظلان مثلين حيويين فيه .

وأما قصدى من الفصلين اللذين تناولت فيهما « بيرنيس » لراسين و « تريستان و ايزولده » لڤاجنر ، فهو أن يكونا ذيلين للفصل المخصص لمسرحية « أوديب الملك » . فقد ظن كل من راسين وڤاجنر أنهما يفهمان المبادىء الأساسية للتراجيديا اليونانية و يقبلانها ، وأنهما يحييانها من جديد فى أعمالها ، وأن أغراضهما كأغراض سوفوكليس هى : « جلاء المرآة لوجه الطبيعة » . إلا أنهما قد أعوزهما المسرح التراجيدى الذى وجده سوفوكليس وكتب له باعتباره نمواً طبيعياً وتطوراً لمجتمعه ، بينما كان مسرحا راسين وڤاجنر بالقياس إلى ذلك المسرح بدعتين مرتجلتين ظهرتا اعتسافاً ، فى حين أن الصور التى كانا يعكسانها ، سواء أكانت صوراً عاطفية أم عقلية ، صور محددة تحديداً مختلقاً ، بل صور زائفة على معنى من المعانى . لكن ذلك التحديد المنيف لوجهة النظر هو الذى مكن لفن راسين من الكمال المثالى ، كما أنه هو الذى مكن لفن ڤاجنر من ذلك الكمال بالرغم من الاختلاف الكبير بينهما ، فقد كان كلاهما أنقى فناً من سوفوكليس ، كما علمنا أحسن النقاد المحدثين أن نفهم من تلك الفكرة ، وما زالت مبادئهما الفنية تهدى أحسن كتابنا المسرحيين المعاصرين ، وتقف حائلا فى سبيلنا إلى فهم أصول الفن المسرحى عند سوفوكليس ، الذى كان أكثر نصيباً من الواقعية بالمعنى الأرسطى ، وكان يستوحى تصوراً ذهنياً عن الشكل أقل مثالية من هذين . و إنى محاول فى الفصول الثلاثة التالية أن أوضح هذه الفروق ، وأن أبسط الوجهة الوحيدة من النظر التى يمكن أن يفهم راسين وڤاجنر بالقياس إلى سوفوكليس فى ضوئها ، وليس العكس .

أما « هاملت » فإنها كما لاحظت من قبل ، تقف على عتبة العصر الحديث وتلمس مشاعرنا لمساً حمياً خاصاً . غير أن كثيراً من الدراسات الحديثة قد أظهرت أن المسرح الإليزابثى لم يكن قد انقطع كل الانقطاع عن العصور

الوسطى ، فقد كان كأسلافه من صور الفن فى العصر الوسيط ، مسرحاً شعبياً تقليدياً مهتما بالشعائر الدينية ، وكان هذا سبباً جزئياً فى أن التراث اليونانى كان حياً فيه . فمسرحيات شيكسبير صدى لأفلاطون وأرسطو فى ألف اعتبار .. فى الوضع الاجتماعى والأخلاق الذى كانت تفترضه هذه المسرحيات افتراضاً طبيعياً ، وفى واقعيتها واستطرادها مع الذوق العام المجتمع ، وفى أصول الفن المسرحى الذى يتفق تمام الاتفاق مع الأشكال والصور المسرحية فى محاورات أفلاطون . ولهذا فإنى أضع « هاملت » فى موازاة « أوديب » ولست أعتبرها اشتقاقاً مثالياً عن المبادىء اليونانية مثل « بيرنيس » و « تريستان » ، بل أعدها آية متأخرة أكثر استفاضة وأكثر تشككا تدخل فى عداد نفس التراث العظيم .

يقول أرسطو وفى خاطره « أوديب الملك » : « إن المأساة هى محاكاة الفعل » ، وهو تعريف ينطبق بالتماثل على « بيرنيس » و « تريستان » أيضاً ، بل هو فى الحقيقة ينطبق على جميع أشكال المسرحية ، بما فى ذلك الملهاة . ويتوسع كولردج فى تطبيق هذا التعريف إلى مدى أبعد من هذا ، حيث يقول إن وحدة الفعل « ليست قاعدة بالمعنى الصحيح ، إنما هى فى ذاتها المقصد الأسمى لا فى المسرحية وحدها ، بل فى الملحمة وفى الأنشودة ، وفى المثل السائر ، وليست فى الشعر وحده ، بل فى النظم على العموم من حيث إن الكلمة اسم جنس يشتمل على جميع الفنون الجميلة باعتبارها أنواعاً منه » . إلا أنه بالرغم من أن فكرة محاكاة الفعل تذهب كل هذا المذهب ، فهى لا تكاد تقول لنا شيئاً إلا إذا نظرنا فى أعمال بعينها ، وذلك لأننا نعتمد على كتاب المسرحية فى كشف أنماط الفعل الإنسانى التى لا نهاية لاختلافاتها ، وفى ابتداع الصور الماثلة التى تعرض علينا هذه الكشوف فيها على خشبة المسرح . وليس ثمة إلا عمل أدبى واحد قصد به استيعاب إمكانيات التعريف الأرسطى : أى محاكاة جميع أنماط الفعل الإنسانى فى علاقاتها الإيقاعية المنظمة ، وأعنى بهذا العمل بالطبع « الكوميديا الإلهية » .

لم يقصد دانتى بالكوميديا وجه المسرح ، وهدفى هو دراسة المسرحية التى تمثــل أمام جمهور من النظارة فى مسرح حقيقى ، ولو كان لدينا مسرح كمسرح هاملت ، يركز كل البصائر والمدركات الميسورة من تاريخية وأخلاقية ودينية ، على « منصة خشبية متواضعة » ، لما اضطررنا إلى مناقشة دانتى . أما وأننا لا نملك مثل هذا المسرح ، فإننا نحاول أن نسترجع الفهم القديم للفن المسرحى ، وأن نستعيد فكرة المسرح التى كان يفترضها . وهذا هو الذى يقودنا إلى ما هو أبعد من المسرح وينتهى بنا إلى « الكوميديا الإلهية » ، ذلك النموذج الكامل لمحاكاة الفعل الذى يجلو أسمى وأعمق تجارب الإنسان ، كما يقول إليوت ، فى أتم وأشمل منظر من حياة الإنسان يمكن العثور عليه فى التراث القديم .

وعلى الرغم من إشارتى إلى دانتى ، فإنى لا أحاول أن أبحث عمله فى ذاته ، بل أود أن أفترض وجوده ، وأن أشير إليه بين حين وآخر لالتماس علامات للدلالة على التماثل بين الأشكال المختلفة للمسرحية بمعناها الصحيح . و « المطهر » وهو الجزء الثانى من كوميديا دانتى ، ينفعنا بوجه خاص فى هذا السبيل ، فهو باعتباره مرحلة تحول وانتقال يعرض علينا أشكال التغير الأخلاقى التى لا نهاية لها ، وهو بهذا شديد الصلة بعالم الإنسان عند سوفوكليس وشيكسبير اللذين يحاكيان الإيقاع التراجيدى للحياة الإنسانية فى عالم يشعرنا بأنه حقيقى ، وإن كان سراً خافياً . ذلك أن مشهد « المطهر » الأدبى أو المكان الذى حدث فيه شبيه بعالمنا الذى لا يأباه الذوق العام الطبيعى ، كلاهما خاضع للأضواء المتغيرة فى الليل والنهار ، وعرضة للصور المتغيرة فى مختلف حالاتنا الفكرية والوجدانية . ومن الجلى الواضح فى هذا الجزء من « الكوميديا الإلهية » بوجه خاص أن دانتى ، وإن لم يكتب كيما يمثل ما يكتبه على المسرح ، كان يخاطب الحاسة التمثيلية ، شأنه فى ذلك شأن كبار الكتاب المسرحيين ، وأعنى بالحاسة التمثيلية الإحساس المباشر بحياة النفس المتغيرة .

أما مشاهد « الجحيم » فإنها أشبه ما تكون بالمشاهد التى تعرضها علينا

أرشق المسرحيات الحديثة ، كل مشهد منها مشهد كامل بذاته ، وكل منها متشكل بتقديس حالة فكرية أو وجدانية بعينها ، وكل منها له وضوحه واكتماله الجمالي ، وكل منها له غايته التي ليس وراءها غاية .

أما « الفردوس » وهو الجزء الثالث ، فيتركز بطبيعة الحال في مكان ما فوق الحدود البشرية كلها ، وهو لهذا السبب لا يتعلق علاقة مباشرة بالمسرحية كما نراها فعلا في المسارح ، حتى العظيم منها ، إذ أن المسرحية تزدهر أحسن ازدهار حين تحتل بؤرة الحياة في زمانها . وليس هناك مجتمع على العموم دائم الانشغال « بعمل القديسين » ، إذ أن موضوع الإيمان الأول والأخير إنما يأتي في الحاشية الخارجية للموقف الإنساني كما تفترضه المسرحية العظيمة حسبما يراها دانتي في « المطهر » ، ولكنه لا يؤلف محور المسرحية مطلقاً بالطريقة التي كان بها « إله الوحي المسيحي » محور « الفردوس » . نعم ليس « الجحيم » و « المطهر » كاملين بذاتهما ، ولا يمكن إدراكهما إدراكاً تاماً إلا في مجموع يكمله « الفردوس » . ولا ريب أن الأشكال التي تتخذها حياتنا ، تتوقف في الواقع على ما نعتقد أنه حق ، سواء أكان ذلك في تيار اللحظات المتتالية أو في الفترات الطويلة . والمسرحية العظيمة تظهر لنا هذا ، إلا أن عالم الخبرة الذي تتخذ منه التجربة ميداناً لها هو الجانب الاحتمالي المتغير غير المعصوم من الخطأ ، وهو الجانب الذي يلينا من الحقيقة النهائية ، والذي لا ينفك على صلة دائمة بفهمنا وإدراكنا . ومن ثمة كانت « الكوميديا الإلهية » نافعة في أغراضي ، لأنها تلقي الضوء على هذا النطاق بالذات ، وعلى مسارحنا أيضاً ، بوصفها وسائل كافية بدرجات متفاوتة من الكفاية لإظهار الإنسان كما نعرفه هنا في العالم . ويقدم لنا المستر إليوت في مقاله عن دانتي مناقشة ممتعة لفكرة أ . أ . رتشاردز عن « تعطيل الإنكار »[1]

(١) شرح رتشاردز هذه الفكرة في كتابه « العلم والشعر » Science and Poetry =

وهى الفكرة التى نستعين بها على قراءة الشاعر دون أن نضطر إلى قبول نظرته اللاهوتية أو رفضها ، فينتهى إليوت إلى أن فى وسعنا أن نقبل « الكوميديا الإلهية» دون أن نكون مسيحيين كما كان دانتى ، بل دون أن نكون مسيحيين على الإطلاق . وفى مكان آخر يصف هذه الآية الأدبية الرائعة بأنها « تنظيم الحساسية » ، ويلاحظ الأستاذ أورباخ[1] أنه بالرغم من أن رحلة دانتى الخيالية هى رحلة فى عالم الأبد وراء القبر ، إلا أن أثرها وهى تتجه هذا الاتجاه هو كشفها لأشخاصها كما نعرفهم فى إهابهم الأرضى ، بل وعلى درجة أكبر من الوضوح والاكتمال ، « فيصير العالم البرزخى أو عالم ما بعد الموت مسرحاً للناس وعواطفهم، ويصير وضعهم الأبدى بين يدى الله فى نظرنا معرضاً يزيد عدم قابليته للرُّجعى من تأثير إنسانيته فوق تأثيرها ، فتبقى بذلك محافظة على غاية

=وذلك فى معرض تفرقته بين «الصدق العلمى» و «الصدق الشعرى» ، فعنده أن القضية العلمية يمكن التثبت من صدقها عن طريق التحقيق التجريبى ؛ أى بالرجوع إلى الواقع الذى تشير إليه لمعرفة مدى مطابقتها له . أما « القضية الشعرية » فلا يبرر صدقها إلا مدى ما تحدثه فى مشاعرنا ومواقفنا من تأثير ، أى أنها تصبح صادقة إذا جاءت متفقة مع موقف بعينه أو حالة نفسية بعينها . ولما كانت قضايا العلم بطبيعتها قابلة للتحقيق إذ تعالج أموراً جزئية محسوسة ؛ بعكس قضايا الشعر التى تتناول فيما تتناوله مسائل لاهوتية لا تبلغ فى نظر بعض الناس مبلغ اليقين ، ولم تعد الإجابة عنها تقنعهم كما كانت تقنع أسلافهم ، كان لزاماً علينا أن نحرر هذه القضايا من ذلك النوع من الإيمان أو التصديق الذى نقابل به القضايا العلمية ، وبذلك يمكن للشعر أن يثير فينا أهم المواقف وأعمق الوجدانات دون أن يدخل فى الأمر أى نوع من الإيمان أو التصديق . ويضرب رتشاردز لذلك مثلا قصيدة «الأرض الخراب» The Waste Land فعنده أنها وصف عاطفى رائع لحالة وجدانية بعينها ستظل لفترة ما هى ما يعانيه كل إنسان يحس ويفكر ، وإن ت.س . إليوت قد نجح فى الفصل التام بين شعره وسائر المعتقدات دون أن يضعف ذلك من روعة القصيدة . (المترجم)

(١) (الحقيقة فى الأدب الغربى ، تاريخ الواقعية الغربية من حيث هى تعبير عن التغيرات التى طرأت على فكرة الإنسان عن نفسه) أ . فرانك فرلاج ، برن ١٩٤٦ إن قصد الأستاذ أورباخ كما يشير إليه العنوان شبيه بقصدى ، ولو أنه لا يحصر نفسه فى شكل أدبى واحد ، وإنما يغطى أكثر من موضوع على نحو واسع . ولقد أفدت من كتابه بقدر ما وسعنى الإمكان وبخاصة شروحه للمذهب الواقعى فى العصور الوسطى .

قوتها »[1] . وعلى ذلك فإن ما فى « الكوميديا الإلهية » من إنسانية هو الذى يصل إلينا مباشرة كائنة ما كانت عقائدنا ، و إنى حينما أشرت إليها فإنما أشير إليها بهذا المعنى ، لا من حيث هى عقيدة لاهوتية أو ميتافيزيقية ، بل من حيث هى نموذج (هو خير نموذج فى متناولنا) لفن محاكاة الفعل الذى يتحقق بطرائق متعددة على المسارح المتغيرة فى تراثنا المسرحى .

(١) صفحة ١٩٥ .

مقدمة

(٢)

« إن اتساع الموضوع في ذاته قمين بأن يمكن المرء من قول شيء يستحق أن يقال » .

(من مقال إليوت عن دانتي)

إن اختياري المسرحيات التي أوردتها هنا إنما هو بالضرورة اختيار تعسفي ، القصد منه تحديد مجال البحث واقتراح فكرة بعينها عن الدراما . فما قصدي أن أكتب تاريخاً ، لأن منهج الاستشهاد بنماذج ينفي كل نوع من أنواع الاستيعاب ، فهناك كثير من الأنواع المسرحية التي لها أهميتها البالغة في ذاتها لم أتعرض حتى لذكرها ، ولكن المسرحيات التي اخترتها هي نفسها الموضوعات المشهورة في دنيا النقد . وفكرة الناس عن المسرحية ، أو تصورهم لها ، كما يستخلص هذا التصور من المسرحيات الكبرى ، فكرة شغلت كتابنا المعاصرين في كثير من الميادين ، وربما كان ذلك لأنها تبدو ملتمساً يلتمسون فيه طريقاً لفهم المشكلات المؤسية في جيلنا المشتت المرتاب (وإن يكن فهمهم لها مما تعوزه القدرة على حلها وتفسير معمياتها) . فإذا أمعنا النظر في المسرحيات نفسها فسنطلع على ثروة من المعاني تأخذ بالألباب . إن نقاد الشعر والقصص ، بل إن نقاد الموسيقى والنحت أيضاً ليستعملون هذا المصطلح « الدرامي » لتوضيح قصد الفنان وشكل عمله ، وإن دارسي التاريخ ودارسي الأفكار ودارسي الأشكال الاجتماعية والسياسية ليرجعون إلى الدراما التماساً للدليل الواقعي ، والتماساً للفهم . فقد عرف ، باختصار ، الكثير جداً عن الدراما وتيسرت أدوات كثيرة لتحليلها لو استطاع المرء أن يستعملها ، ولكن السؤال هو : ترى عند أي نقطة يرجو المرء أن يدخل إلى مثل هذا

النقاش الشائك ؟ أود أن أشير هنا إلى الأعمال المعاصرة التى اعتمدت عليها ، ثم أتبع هذه الإشارة بتحديد غرضى من دراسة المسرحيات المختارة .

يقول مستر إليوت فى حديثه عن « التراث والموهبة الفردية » : « ينبغى للشاعر أن يتنبه إلى أن العقلية الأوروبية — أو عقلية بلاده — هذه العقلية التى لا يلبث أن يعرف فى الوقت المناسب أنها أكثر أهمية من عقليته هو نفسه — هى عقلية لاتنى تتبدل وتتحول . وإن هذا التبدل تفتق متطور لا يستثنى شيئاً على الطريق ، ولا يمكن أن يصبح شيكسبير أو هوميروس ، كلا ولا تلك الرسوم الصخرية التى رسمها الرسامون لمريم المجدلية شيئاً قديماً مهجوراً » . هذا التصور للتراث الذى يوحى بمثال للفهم لا يسع المرء إلا أن يعترف به على أقل تقدير ، تصور ذو تأثير كبير مستمر فى دراسة الأدب ، ومحاولتى هنا أن أميز بضع علامات على الطريق نتفهم بها فن الدراما المتغير متفرعة منه ، بل إن كل دراسة للدراما لابد واجدة عليها ديناً بعينه لإليوت : فقد طرق الميدان من قبل ، وهو أحد القلة النادرة بين كتاب اللغة الإنجليزية الذين اهتموا بالدراما اهتماماً مباشراً بوصفها فناً جاداً . ولكن وجهة نظرى التى أقدمها هنا تختلف فيما أعتقد اختلافاً تاماً عن وجهة نظر اليوت ، فإنى أحاول أن أسحب تعريف أرسطو على الأشكال التالية له ، وأن أتمسك بنظرة هاملت إلى الدراما باعتبارها فناً للتمثيل . بينما اليوت ، وقد أتى إلى الدراما عن طريق الشعر الغنائى ، يبدأ بتصور مثالى عن الفن ، على أنه سابق أصلا على المسرح نفسه ، غير أنه مسح هذا الميدان ، وبين معالمه ، وأثار مشكلاته المعقدة المتعارضة ، وأوضح على ضوء ماحدث له هو نفسه حاجتنا إلى مثل هذه الدراسة وإمكان القيام بها .

إن النقد الأدبى الحديث ، وأعنى به ذلك النقد الذى وجهه المستر جون كراو رانسوم فى كتابه « النقد الجديد » إلى الكتاب المحدثين ، قد فعل الكثير فى جعل فنون الأدب شيئاً سائغاً يمكن فهمه ، وبخاصة فن الشعر الغنائى . وكثيراً ما تشير تحليلات النصوص الدقيقة لهذا النقد إلى الأساس الدرامى للشعر ، أعنى

« الموقف الدرامى » الذى يتكلم فيه الشاعر أو يغنى ، بل كثيراً ما تشير هذه التحليلات إلى الأساس التمثيلى للغة نفسها ، أعنى « اللغة من حيث هى إيماءات وإشارات » على حد تعبير المستر بلاكمور . وقليل من هؤلاء النقاد من خلص من فنون اللغة إلى مشكلات ذات صبغة درامية خالصة ، ولاسيما المستر وليم امبسون ، فنى كتابه « صور من الشعر الرعوى » طبق فكرته عن الغموض ، (وهى الفكرة التى استقاها أصلا من دراسة لغة الشعراء) على تحليل العقدة المزدوجة — تلك العقدة التى تميزت بها المسرحية البريطانية حتى منتصف القرن الثامن عشر — وقد علمنا النقاد المحدثون على العموم كيف نقرأ أى أدب بمزيد من الفهم ، وما دمنا نفتقر إلى مسرح ، فإننا بحاجة إلى علمهم ومعرفتهم لكى نقرأ الأدب المسرحى أيضاً . ولكن المسرحية باعتبارها شيئاً مختلفاً عن الأنشودة ، ليست فى أصلها إنشاء كتابياً فى وسيط شفاهى يجرى فيه الكلام من الفم إلى الفم ، بل تنتج الكلمات فيها ، إن صح هذا التعبير ، من البناء الأساسى للحدث والشخصية ، « فالشاعر » كما يقول أرسطو أو « الصانع » ، ينبغى أن يكون صانع عقد لا صانع أبيات ، ما دام شاعراً ، لأن يحاكى ، وما دام مايحاكيه هو الأفعال . وهو تعريف يظهر لنا أين تفترق مقاصدى عن مقاصد الناقد «الأدبى» بالمعنى الصحيح ، فإنى باحث عن ذلك الفن المسرحى الذى تقوم عليه الفنون اللغوية المناسبة على أسمى درجات التطور فى كل المسرحيات الحقيقية .

هذه الفكرة عن الدراما من حيث هى فن يصب فى كلمات ، ولكنه فى جوهره فن أكثر بدائية وأكثر لطفاً وأكثر مباشرة من الكلمة أو الصورة الذهنية فى آن معاً ، هذه الفكرة التى لا تنتقص عن الشىء الدرامى ، تظهر عند عدد من الكتاب المعاصرين الذين هم علماء يدرسون الثقافة وليسوا نقاداً أدبيين وعبارة أونامونو « المعنى التراجيدى للحياة »[1] تعبر عن المراد من تلك الفكرة ،

---

(١) تؤلف هذه العبارة عنوان الكتاب الرئيسى للفيلسوف الإسبانى ميجيل دى أونامونو (١٨٦٤ — ١٩٣٦) الذى عاش حياته متردداً بين الشك وإرادة الإيمان ، ورأى أن الوجود فى صميمه مأساة ، فإذا كان شغل الإنسان الشاغل هو البقاء فى الوجود ، =

ويلاحظ الأستاذ سكوت بوكانان فى كتابه « الشعر والرياضيات » أن الدراما فى أحسن صورها « تجتث » كلا من الصيغ العلمية واللاهوتية فى فهم حياة النفس ، وقد ابتدع المستر كينيث بيرك ما يسميه « المعجم المسرحى » لتصنيف صيغ الخطاب المختلفة من الشعر الغنائى على أحد طرفى قوس الطيف ، إلى أشد أنواع النثر تجريداً على الطرف الآخر ، وهو ينظر إلى جميع الفنون اللغوية على أنها أنماط من الفعل الرمزى ، وبهذا يوسع من نطاق الفكرة الأرسطية عن محاكاة الفعل ، ويطبقها على أشكال ليست فى ظاهرها درامية على الإطلاق ؛ ولن يلبث القارىء أن يتبين إلى أى مدى تدين هذه الدراسة للمستر بيرك ولتحليله ، ولا سيما حين يتعرض للعلاقة بين الشكل الدرامى الذى تقوم عليه مسرحية ما ، وبين الكلمات والصور الذهنية التى تتحقق فيها بالتفصيل ولكن على الرغم من أن هؤلاء الكتاب يقترحون علينا فكرة أساسية عن الدراما ، فإنهم قلما يدرسون مسرحيات بعينها دراسة مباشرة ، وأحسبهم جميعاً يسلمون بفكرة الدراما التى ندين بها لمدرسة كمبردج للأنثروبولوجيين الكلاسيين . فقد أعطانا كورنفورد وهاريسون وموري وغيرهم من أبناء هذه المدرسة فهماً جديداً للتراجيديا أو المأساة اليونانية ، وذلك بالكشف عن جذورها فى الأسطورة والشعائر أو الطقوس الدينية ، وعن دورها فى ثقافة عصرها كلها . وهم يقولون إن الدراما سابقة على الفنون والعلوم الإنسانية والفلسفات فى حضارتنا الحديثة ، وإن الشكل التراجيدى يهيىء لنا مفتاح العلاقات بين الأشكال الثقافية التى لا نعرف عنها الآن أكثر من أنها أشكال متباعدة ومنفصلة ومنقطعة عن بعضها بعضاً انقطاعاً يحول دون تمازجها . وهذا التصور الذهنى العام للدراما من حيث هى أسلوب لفهم الثقافة وصدى لها ، هو بذاته الذى يفترض فى كثير من الفكر والنقد المعاصرين .

= فإنه يصادف باستمرار ما يزعزع بقاءه ويتهدد وجوده ، وليس أمام الإنسان غير النضال من أجل البقاء ، ولا نتيجة لهذا النضال غير الهزيمة ... والموت . ومن هنا كانت الفلسفة عند أونامونو علماً بمأساة الإنسان ، وتفكيراً فى المعنى التراجيدى للحياة .

« المترجم »

وفكرة هذا الكتاب تعتمد على نقطة التقاء الفكر والبحث التى تكشف عن خصوبة الدراما على خيرها ، كما تكشف عن تمركزها . ولكن تراء المادة يقيم أمامنا مشكلة النقد على أحد ما تكون ، فالناقد الذى يريد أن يدرس أعمالا فنية بذاتها من عصور مختلفة يحتاج إلى مجهود الباحثين والمؤرخين ، ومع ذلك فهو غير مسئول عن مجهودهم هذا ، ولا يحق له أن يدعى الحكم عليه لا من حيث هو دراسة ولا من حيث هو تاريخ . وكل ما يسمح له به هو أن يستعمله فى حدود غرضه — وهو توضيح العمل المعين — وأن يحكم عليه بمقدار قيمته فى مساعدته على استكناه رؤية الفنان والشكل الذى يقدمها فيه ولا مزيد على ذلك. وباختصار يجب على النقاد أن يفترضوا أن الأعمال الفنية ، حتى ما كان منها موغلا فى القدم ومن تراث ثقافة أجنبية ، قابلة للفهم المباشر على معنى ما ، وأن ما نتعلمه عنها قد يعدل أو يعمق ولكن لا يمكن أن يحل محل معرفتنا المباشرة لها .

والمسرحية إذ تكتب لكى تمثل ، تعطينا — كما تتطلب منا — فهماً مباشراً من نوع خاص ، وربما ينفعنا فى توضيح هذه الحقيقة تمثيل أوليفييه لأوديب — أحسن مسرحية مثلت فى لندن فى موسم سنة ١٩٤٤ ، والتى نجحت بعد ذلك حين مثلت فى نيويورك ، فما يتصور أن مشاهدى أوليفييه كانوا يعتمدون على معرفة واسعة بأعياد ديونيزوس التى كتبت المسرحية أساساً من أجلها ، أو على معرفة بمعانى الشكل التراجيدى كما يبسطها الكتاب المحدثون . ولست أظن أن الإيقاع الخطابى الايرلندى نفسه فى ترجمة ييتس قد أعانهم إعانة كبيرة ، ولكنهم قد استجاشتهم — ولابد — الحيوية الدائمة للدور العظيم نفسه على نحو ما اكتشفه أوليفييه عن طريق العقدة والكلمات ، ثم نقله عن طريق مسرحه الحى ، ولو أن الجوقة أو الكورس وبقية الأشخاص وإيقاع المسرحية كانت فى جملتها قد فهمت بمثل هـذه الجودة ، فلربما كنا قد استمتعنا بمشاهدة مباشرة « لمسرحية » سوفوكليس : أعنى إيقاع الحياة والموضوع الصالح للتمثيل الذى

لعله لا يزال يؤثر فينا وإن كان فى أساسه ناجماً عن عادات الماضى ومعتقداته وأشكال طقوسه وشعائره . إن سوفوكليس ، شأنه فى ذلك شأن هاملت ، كان ينظر إلى فنه كأنه فى أساسه تمثيل ، أى « محاكاة الفعل ،فى صورة الفعل » ، على حد تعبير أرسطو ، وكان إذ يكتب لممثلين حقيقيين على مسرح حقيقى ، يخاطب الحاسة التمثيلية أولا، ثم يتوسع بعد ذلك فى الكلمات والصور الذهنية . والحاسة التمثيلية التى بمثابة الأذن بالنسبة إلى الموسيقى ، هى قوة أو خاصة طبيعية، ندرك بها المسرحية بوصفها هـذا ، وذلك باستجابة مباشرة تقليدية ، أى تتم بالتقليد والمحاكاة . فنحن إذا ما فهمنا مسرحية ما ، فإنما نفهمها من حيث هى شىء صالح للتمثيل .

ولكن الحاسة التمثيلية لسوء الحظ قلما يعترف بها كما يعترف بالأذن للموسيقية ، فإن تدريب الأذن مطلوب حيثما درست الموسيقى ، ولكن حساسية الممثل شىء يفترض أنه لا علاج له . وربما كان ذلك لأننا جميعاً ممثلون فى غالب أحوالنا — نحاكى أنفسنا ونحاكى الآخرين — ونتحسس طريقنا تحسساً تمثيلياً فى شعاب العلاقات الشخصية المتشابكة ، ونحاول أن نحكم على الناس بإحساسنا المباشر بدوافعهم غاضين البصر عن التبريرات العقلية التى يدعونها ، ونعترف بالمقدرة التمثيلية عند الأطباء التشخيصيين، وعند الأطفال، وعند الساسة العمليين، ومع ذلك ننظر اليهـا على زعم أنها موهبة لا قبل لنـا بفهمها . بيد أن هذه الحاسة التمثيلية يمكن تدريبها ، وقد كانت المسارح الأوروبية الكبرى فى الجيل الماضى — كمسرح فييه كولومبييه ، ومسارح رينهارت ، ومسرح موسكو للفن تقتضى ممثليها ترويضاً للمشاعر والخيال ، ترويضاً واعياً عنيفاً كترويض الأجسام فى رقص الباليه . وكان الغرض من هذا الترويض هو تحرير انفعالات الممثل وتنمية وعيه الإدراكى حتى يستطيع أن يتصنع المواقف التى ابتدعها كتاب المسرحية ، وأن يستجيب لها بعد ذلك بالتلبس بها بكل كيانه ؛ فإذا بالممثل أو المخرج الذى درب هذا النوع من التدريب يقرأ مسرحيته ، كأنهـا قطعة موسيقية قابلة لأن

تعزف ، تماماً كما يقرأ الموسيقى المدرب سطوره وكأنها لحن من الأصداء والإيقاعات . هذا النوع من فهم الدراما هو الذى ينبغى أن نبحث عنه ، و بقدر ما نصل اليه يكون استكناهنا لمسرحيات الثقافات الأخرى .

إن خطوات معرفة مسرحية ، تشبه خطوات معرفة شخص، فهى خطوات تجريبية استقرائية، تبدأ بالوقائع المشاهدة ، ولكنها تهدف بالغريزة إلى تفقه أصل حياة الآلة ، ذلك الأصل الذى يتصف بأنه أعمق و بأنه أقرب ، ولا غرو ، مما توحى به الظواهر السطحية . وإننا لنحاول فهم المزية التى تتميز بها حياة شخص ما ، وذلك بمجهود خيالى ، « من وراء » ظواهره وكلماته وأعماله ، أو كما يقول فيرجيل وهو يشرح لدانتى معالم « المطهر » :

« فما تشاهد (أى المزية) إلا عاملة ،
ولا تظهر إلا فى آثارها ، مثلها مثل
الحياة التى تظهر فى النبات أوراقاً خضرا »

(المطهر ، النشيد ١٨)

ونفهم الحياة المسرحية للرواية من خلال ما يوضحها من عقدة وأشخاص وكلمات ، فإن نجحنا أمكننا تمثيلها ، إما على المسرح أو لأنفسنا على مسرح خيالنا ونحن صامتون . و يمثل هذا الإيهام نفهم المسرح الذى استخدمته عبقرية الكاتب المسرحى فى تثبيت رؤيته ، وفيما وراء ذلك نلمح بقية الأسرار بمزيد من الغموض ، كصورة الموقف الإنسانى الذى تجسده الثقافة كلها ، والذى يمثله المسرح نفسه . وعند هذه النقطة تغدو دراسات المؤرخ واللاهوتى والأنثروبولوجى مفيدة ، لأنهم ربما أعانونا على التحرر من بعض عاداتنا العقلية الملازمة ، وربما فتحوا لنا طريقاً لتصحيح التأثرات المباشرة وتجسيمها . غير أن هذه الدراسة منحصرة فى دراسة حياة المسرحية وشكلها ، أو على الأصح دراسة بعض عينات من المسرحيات هى بمثابة علامات الطريق فى المسارح فى المأثورة المتغيرة .

الفصل الأول

أوديب الملك: إيقاع الفعل التراجيدى

« ... فى ذاك العالم الآخر حيث تتطهر
الروح الإنسانية »

المطهر ، النشيد الأول

أظن أن الشك قليل فى أن « أوديب الملك » مثل فريد على المسرحية له أهمية بالغة ، إن لم تكن هى المسرحية « الوحيدة » التى تمثل هذا الفن فى طبيعته الأساسية وتمام كماله . ومرد أهميتها هذه هو من ناحية إلى أن أرسطو بنى عليها تعريفاته ، ومن ناحية أخرى إلى أنها ظلت منذ عهد أرسطو تقلد وتعاد كتابتها وتناقش على مر أجيال عديدة ، لا من المسرحيين فحسب ، ولكن من الأخلاقيين والمؤرخين وعلماء النفس وغيرهم من دارسى الطبيعة الإنسانية ومصير الإنسان .

وعلى الرغم من أن المسرحية معترف بها لدى الجميع على أنها النموذج الأعلى ، فقليلا ما تتفق الآراء حول شكلها أو معناها ، إذ يبدو أنها تتخذ فى كل فترة تفسيراً مخالفاً وتحليلا مغايراً . ففى خلال القرن السابع عشر حتى نهاية القرن الثامن عشر كان هناك تفسير عقلى وكلاسى حديث « لأوديب » وللتراجيديا اليونانية ولأرسطو يقبله الجميع ، وعليه قامت أصول الفن المسرحى عند كورنى وراسين . وارتأى نيتشه[1] تحت تأثير « تريستان وإيزولده » لڤاجنر رأياً عنها مخالفاً كل المخالفة نجمت منه نظرية مختلفة عن الدراما . وهاتان النظرتان إلى التراجيديا اليونانية ، نظرة راسين ونظرة نيتشه ، لا تزلان تلقيان ضوءاً لا غناء

---

(١) حقاً كان نيتشه واقعاً تحت تأثير ڤاجنر ، ولكن هذا التأثر لم يكن مرجعه الى الموسيقى وحدها ، وإنما جمع بينهما الإعجاب المشترك بفلسفة شوبنهور . فعند هذا الفيلسوف أن الموسيقى تعبير مباشر عن الإرادة التى هى جوهر الحياة ، وأن المأساة قمة الفن الشعرى ، وأنها تمثل الجانب المروع من الحياة حيث الصراع بين الإرادة ونفسها قد بلغ القمة وهكذا وجد نيتشه فى ڤاجنر فناناً أحيا فلسفة شوبنهور وحققها فى موسيقاه ، فالفكر والموسيقى والشعر والمأساة تلتقى جميعاً فى دراماته الموسيقية على نحو ما وجده فى « التراجيديا اليونانية » من تكامل فنى . وهذا ما حدا به إلى تأليف كتابه الأول « مولد المأساة من روح الموسيقى » . (المترجم)

عنه على « أوديب » ، لأنهما تظهران الشيء الكثير عن المبادىء الحديثة لفن التأليف المسرحي ، كما تظهران عند المقارنة بينهما ما لمسرحية سوفوكليس من مكانة مركزية وجوهرية وفي المقالين التاليين محاولة لبيان التماثل ، أوجه الشبه والاختلاف ، بين هذه التصورات الثلاثة للمسرحية .

وفي أيامنا هذه ، يبدو أن ثمة تصوراً جديداً عن « أوديب » يختلف عن تصور راسين وتصور نيتشه آخذاً في الظهور ، ذلك هو التصور المبنى على الدراسات التي قامت بها مدرسة كمبردج بزعامة فريزر وكورنفورد وهاريسون وموري فيما يختص بالأصول الطقسية والشعائرية للتراجيديا اليونانية ، والذي يدين بالكثير إلى الاهتمام القائم بالأسطورة من حيث هي سبيل لتنظيم التجارب الإنسانية . فقد أصبحنا ننظر إلى مسرحية « أوديب » على أنها أسطورة وشعيرة دينية في وقت معاً ، فهي تفترض هاتين الطريقتين القديمتين وتستخدمهما في فهم التجارب الانسانية وتمثيلها ، تلك التجارب السابقة على الفنون والعلوم والفلسفات في الأزمنة الحديثة . وفيما يبدو ، أصبح لزاماً علينا حين نريد فهمها أن نحاول استعادة خلة التصنع الهامة أو عادة الادراك المباشر للفعل ، تلك المادة التي هي الأساس في مسرح سوفوكليس .

فإذا قدر « لأوديب » أن تفهم بهذه الطريقة ، كان واجباً علينا أن نراجع أفكارنا في أصول الفن المسرحي عند سوفوكليس ، لأن الفكرة في نظرية أرسطو عن الدراما ، وبالتالي في أصول الفن المسرحي اليوناني ، والتي ما زالت قائمة في الأذهان إلى اليوم (بالرغم من الدراسات التي من قبيل دراسة بوتشر عن كتاب « فن الشعر »[1]) ، هي فكرة مصطبغة إلى حد كبير بصبغة المذهب الكلامي الحديث وبعادات الذهن العقلية . فلو أننا أخذنا بالرأي القائل بأن سوفوكليس كان يحاكي الفعل قبل أن يحاكي الشيء النظري ، وبدلا من أن

---

(١) المقصود بطبيعة الحال هو كتاب « فن الشعر » Poetics لأرسطو (المترجم) .

يحاكيه بعده كما فعل راسين ، لبدت لنا كل من عناصر تأليفه وصورة هذا التأليف فى ضوء جديد .

وفى هذا المقال محاولة لاستخلاص النتائج عن مسرح سوفوكليس وأصول فنه المسرحى ، وهى النتائج التى تتضمنها النظرة الحديثة لمسرحية « أوديب » . ولسوف نرى أن النظرات التقليدية المختلفة عن هذه المسرحية ليست خاطئة بقدر ما هى مفرضة وصادرة عن هوى .

أوديب أسطورة ومسرحية :

حينما شرع سوفوكليس فى كتابة مسرحيته ، كانت بين يديه أسطورة أوديب يبدأ منها ، فقد تلقى لايوس وجوكاستا ، ملك طيبة وملكتها ، نبوءة تقول إن ابنهما سيشب ليقتل أباه ويتزوج أمه . فألقى بالطفل ، بعد ثقب قدميه وربطهما ، على جبل كيثرون ليموت هناك ، ولكن راعياً[1] يجده ويتعهده ، ثم يمهد به إلى راع آخر يأخذه إلى كورنثه حيث يتبناه ملكها وملكتها . ولكن أوديب « أحنف القدمين » ترزؤه النبوءة هو الآخر ، فقد سمع أنه كتب عليه أن يقتل أباه ويتزوج أمه ، ولهذا يترك كورنثه إلى غير رجعة هرباً من هذا المصير . وعلى الطريق يقابل رجلا عجوزاً ومعه خدمه فيدخل معهم فى نزاع يؤدى إلى قتل العجوز وكل من معه إلا واحداً كان فى مؤخرة الركب . ويهبط طيبة[2] فى وقت تجتاحها فيه لعنة الهولة (أو الاسفنكس) فيحل اللغز الذى تحدت الهولة المدينة به ، وينقذ أوديب المدينة ويتزوج من الملكة الأرمل جوكاستا ، ويولدها عدداً من الأطفال ويظل فى حكم رضى مزدهر عدداً من السنين حتى يلم بطيبة وباء وقحط تقاسى منهما الأمرين ، فتعلن النبوءة بأن الآلهة

---

(١) المشهور المأثور أن هذا الراعى هو الذى تسلمه من يدى الملكة (كما ورد فى المسرحية وفى الأسطورة) ليقتله فوق الجبل . (الراجع)

(٢) هى مدينة طيبة الإغريقية وليست المدينة المصرية القديمة . (المترجم)

غضبي لأن قاتل لايوس لم يعاقب . ويتولى أوديب ، بوصفه الملك ، أمر البحث عن هذا القاتل ، وإذا به يكتشف أنه هو المذنب وأن جوكاستا أمه . فيفقأ عينيه ويحكم على نفسه بالنفى ومنذ ذلك الحين يصير أوديب أشبه بكائن أو أثر مقدس ، شأنه شأن القديسين ، فيه خطر ولكن فيه « شفاء طيب » مع ذلك للمجتمع الذى يعيش فيه . ويموت آخر الأمر فى أثينا فى خميلة مقدسة منذورة للپومينيدز ربات الليل والإخصاب .

يتضح ، حتى من هذه الخلاصة البسيطة ، أن الأسطورة التى تمتد إلى عدة أجيال ، تحتوى مادة قصصية تبلغ من الوفرة ماتبلغه قصة « ذهب مع الريح » . ولا سبيل لنا إلى أن نعرف أى صيغة من صيغ القصة استعملها سوفوكليس ، فإن من شأن الأساطير أنها تنشىء سلالة كاملة من الاستطرادات على صيغ مختلفة . ولأنها خصبة يبدو أنها تقول الكثير ، وإن كانت تقول هذا الكثير فى سرية وخفاء لدرجة أن العقل لا يكون له قبل بالراحة والاطمئنان إلى صيغة بعينها ، بل يجب أن يضيف أو أن يفسر أو أن يبسط ، أى أن يصوغ ما تقوله فى كلمات يقبلها العقل . يقول المستر وليم تروى : « ربما كان أكثر الأشياء طلباً فى الوقت الحاضر هو الإحياء الكامل لمنهج العصور الوسطى ذى الشعب الأربع فى التفسير والتعليل ، الذى ظهر أول ما ظهر ، وكما لابد أن نذكر ، لمثل هذا الغرض بالتحديد ، أى ليبسر للعقل ، ولو جزئياً ، تلك المشكلات الإنسانية المعقدة التى تكمن فى أعماق الأسطورة كموناً لا يسبر غوره »[1] . ويبدو أن سوفوكليس قد نجح فى مسرحيته فى المحافظة على الخصوبة الكافية فى أسطورة أوديب ، مع أنه عرضها عرضاً رائعاً فى صورة درامية موحدة فجاءت المسرحية ولها جميع الأبعاد التى قصد المنهج ذو الشعب الأربع إلى الكشف عنها .

كل منا يعلم أن سوفوكليس حين وضع الخطة لعقدة المسرحية نفسها ، بدأ من نهاية القصة حين حل الوباء بمدينة طيبة التى كان أوديب وجوكاستا

---

(١) « الأسطورة والمنهج والمستقبل » ، تأليف وليم تروى ، ١٩٤٦ .

يتوليان حكمها بنجاح كبير عدداً من السنين . ويستغرق موضوع المسرحية أقل من يوم واحد ، و يدور حول بحث أوديب عن قاتل لايوس : أى استطلاعه نبوءة أبوللو ، وسؤاله العراف تيرزياس وعدداً من الشهود منتهياً بالراعى العجوز الذى سلم أوديب إلى ملك كورنثة وملكتها . وتنتهى المسرحية عندما ينكشف أمره بما لا يدع مجالا للشك فى أنه هو المذنب .

وعلى هذا المستوى الحرفى نفهم المسرحية على أنها لغز جريمة قتل يقوم فيها أوديب بدور المحقق أو المدعى العام ، فإذا ما وصل أخيراً إلى إدانة نفسه وجدنا أنفسنا أمام عمل مسرحى ناجح ليس له نظير . غير أنه لا يتأتى لأى إنسان يقرأ المسرحية أو يشاهدها أن يستريح إلى الاقتناع باتساقها الحرفى ، فإن الأسئلة عن مضمونها سرعان ما تنشأ فى التو ، ومن ذلك : هل أوديب مذنب حقاً ؟ أو أنه مجرد ضحية للآلهة ، أو لعقدته النفسية المشهورة ، أو للقدر ، أو للخطيئة الأصلية ؟ وكم كان مدى علمه طوال المسرحية ؟ و إلى أى مدى كان علم جوكاستا ؟ إن أول وأعمق مجهود من مجهودات العقل الفطرية نبذله حين نواجه هذه المسرحية ، هو أن نحاول رد معانيها إلى مجموعة من المقولات العقلية .

وقد حاول نقاد « عصر العقل »[1] أو عصر التفكير العقلى ، أن يفهموها على زعم أنها أسطورة خيالية عن الإرادة الأخلاقية المستنيرة ، وذلك تمشياً مع فلسفة ذلك العصر . يشهد على هذا تصوير ڤولتير للمسرحية وتعليقاته عليها ، وهو التصوير الذى تابع فيه كورنيى . فقد كان يراها كأنها فى الأصل صراع

---

(١) هو عصر التنوير فى أوروبا فى القرن الثامن عشر ، وقد تأثرت فلسفة هذا العصر بالمثل الأعلى النيوتونى السائد فى العلم والمنهج العلمى ، وحاول فلاسفته إيجاد علم الإنسان الجديد شبيهاً بعلم الفيزيقا الرياضى ومنهجه ومثله الأعلى ، وذلك بتحليل الطبيعة البشرية إلى عناصرها الأساسية ، وتطبيق ما يصلون إليه من مبادىء على مشكلات الحياة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والأخلاقية . وكان الاعتقاد أن نظام الطبيعة قد تضمن نظاماً لقانون طبيعى فى الأخلاق يجب معرفته واتباعه كأى مبدأ من المبادىء العقلية التى تضمنتها آلة العالم النيوتونية ، وبذلك يصبح علم الأخلاق مستقلا استقلالا تاماً عن أى أسس لاهوتية أو ميتافيزيقية شأنه فى ذلك شأن جميع العلوم الطبيعية الأخرى (المترجم)

بين أوديب القوى الفاضل وبين الآلهة الشريرة الشديدة الشبه بالآدميين ، يعينهم على ذلك ويغويهم تيرزياس الكاهن الفاسد ، كما يصورها فى صورة بحث مناقض للدين له حكمة لا تخفى على أحد هى إرضاء شهوات العقل المتقلب ، ولكى يجعل أوديب « محل عطف » مشاهديه ، يحذف جهد إمكانه دافع الفسق بالأهل والحرمات ، ويضيف من عنده قصة غرام لا موضع لها . وكان يعلم أن روايته وتفسيره للقصة ليسا رواية سوفوكليس ولا تفسيره ، ولكنه بما طبع عليه عهده من سذاجة الريفيين ، يعزو الاختلاف إلى ظلام العصر الذى عاش فيه سوفوكليس .

وهناك محاولات أخرى لتسويغ « أوديب الملك » وجعلها شيئاً معقولاً ألطف من محاولة ڤولتير ، وهى محاولات تخطو بنا خطوات إلى الأمام نحو فهم المسرحية . فإن إخضاع فرويد[1] المسرحية لتصوراته السيكولوچية تكشف القدر الكثير ، وتفتح أمامنا آفاقاً مازلنا نرتادها . وإذا قرأ أحدنا « أوديب » فى ضوء « المدينة الغابرة » لمؤلفه فوستل دى كولانجز ، فقد يرى فيها تعبيراً عن العقيدة الأبوية القديمة عند الإغريق ، أو دياناتهم القديمة التى كان يرأسها كاهن أعظم . وهناك كثير من التفسيرات غير هذين ، بعضها لاهوتى ، وبعضها فلسفى ، والبعض الثالث تاريخى ، كلها ميسورة يمكن الاطلاع عليها ، وكلها تفسيرات صحيحة ، ولكنها تفسيرات تحشر آية سوفوكليس حشراً فى مجموعة غريبة من المقولات ، لأن فضيلة سوفوكليس وخاصته فى عرض الأسطورة هى محافظته على سرها النهائى بالتركيز على الإنسان التراجيدى فى مستوى دون أى تعقل أوسابق

---

(١) يشير المؤلف إلى نظرية عقدة أوديب التى تعتبر ركناً أساسياً فى التحليل النفسى ، وقد وضعها سيجموند فرويد (١٨٥٦ – ١٩٣٩) وأخذ تلاميذه بتفسيرها العام . فعند هذه المدرسة أن ثمة سؤالا يبرز وراء أسطورة أوديب يتعلق بأصل الإنسان ومصيره ، وهو السؤال الذى يحاول أوديب بطل الأسطورة الإجابة عنه لا بطريقة عقلية بل بأداء رمزى يتمثل فى الرجوع فعلا إلى رحم الأم . فضلا عن أن عماه بأعمق معانيه يمثل رجوعاً حقيقياً إلى ظلمة رحم الأم ، واختفاءه النهائى وراء صخرة فى العالم السفلى يعبر مرة أخرى عن نفس الرغبة المتجهة نحو العودة إلى الأرض الأم . (المترجم)

على أى تعقل كائناً ما كان ، ثم تنظيمه لعقدة المسرحية تنظيما يجعلنا نرى الفعل والحركة وقد سلطت عليهما الأضواء من كثير من الجوانب فى آن واحد .

ففى ابتدائه للمسرحية من آخر القصة ، وفى إظهاره على المسرح الخلاصة الأخيرة الحاسمة من حياة أوديب وحدها ، كشف لنا عن ماضى وحاضر دور البطل فى آن معاً ، وهكذا يردان آخر الأمر على الشعور ، الواحد فى ضوء الآخر ، ويصبح تقصى أوديب عن قاتل لايوس تقصياً عن الحقيقة الخافية فى أعماق ماضيه . وكلما تجمعت هذه الحقيقة فى البؤرة بمصاحبة حسية وانفعالية ، كما تتجمع الرغبات المكبوتة تحت التحليل النفسى ولكن فى ضوء القبول والتفهم ، اقترب تقصيه أيضاً من نهايته ، فيرى نفسه وهو « منقذ المدينة » ويرى المذنب الذى جر الوباء على طيبة شخصاً واحداً فى آن واحد .

هذا العرض لأسطورة أوديب فى معنى من المعانى « تفسير » لها ؛ نعم .. لم يكن ما يراه سوفوكليس فى جوهر طبيعة أوديب ومصيره هو ما كان يراه سنيكا أو دريدن أو كوكتو ، بل إن المرء ليسلم بأن سوفوكليس نفسه أيضاً لم يستوعب كل ما فى الأسطورة من إمكانيات ، ولكن رواية سوفوكليس للأسطورة ليس فيها « انتقاص » بالمعنى الذى يصدق على الباقين .

قلنا من قبل إن الموضوع الذى يبرزه سوفوكليس موضوع تحقيق أو تقص ، وبالأحرى البحث عن قاتل لايوس ، وإنه كلما انكشفت طوايا ماضى أوديب أمام أعيننا ، بدت لنا حياته برمتها كأنها نوع من البحث عن حقيقة طبيعته ومصيره . ولكن بما أن الغرض من هذا البحث لا يتضح إلا فى نهايته ، فإن فعل البحث أو موضوعه يتخذ صوراً كثيرة كلما بدا الغرض منه فى ضوء جديد . والواقع أن الغرض أو المدرك النهائى أو « الحقيقة » تبدو فى النهاية مختلفة عما بدت عليه فى البداية ، لدرجة تجعل فعل أوديب نفسه يبدو وكأنه هروب لا اقتفاء . وبهذا يكون من الصعب أن نقول فى بساطة إن أوديب إما أن ينجح وإما أن يفشل : إنه ينجح ، لكن نجاحه يكون فيه القضاء عليه . وهو يفشل فى العثور

على ما يبحث عنه من ناحية ، ولكن بحثه ينجح نجاحاً باهراً من ناحية أخرى. وتتكشف الألغاز نفسها بمجهوده فى الكشف عمن هو وما هو ، أى من يكون وما يكون ، ويبدو كأنه قد اكتشف أنه لا شىء ، بيد أن هذا الكشف نفسه هو الذى يطلعه على حقيقة نفسه . ثم ماذا عن علاقته بالآلهة ؟ من الممكن أن ننظر إلى بحثه على أنه محاولة بطولية لتفادى أحكام هذه الآلهة ، أو على أنه محاولة تقوم على أساس من الإيمان العميق لمعرفة رغباتهم وعما يكون الامتثال الحق لهم . فعلى معنى من المعانى يشقى أوديب بفعل قوى لاقبل له بفهمها ولا بالسيطرة عليها ، فهو كالألعوبة فى يد القدر ، ولكنه فى الوقت نفسه يريد هذا ، ويعنى كل خطوة يخطوها فى حصافة وذكاء .

إن معنى المسرحية أو مضمونها الروحى ينبغى ألا يبحث عنه بمحاولة الكشف عن مثل هذه الغوامض والألغاز ، فإن المضمون الروحى للمسرحية هو الفعل التراجيدى الذى يعرضه سوفوكليس عرضاً مباشراً . وهذا الفعل فى جوهره فعل يجمع بين النقيضين : بين النصر والهزيمة ، بين النور والظلام ، بين الحزن والفرح ، وذلك فى كل لحظة نحرص على أن نتدبره فيها . ولكن هذا الفعل له شكل كذلك ، له بداية ووسط ونهاية فى الزمان . فهو يبدأ بالغرض المعقول فى الكشف عن قاتل لايوس ، ولكن هذا الهدف يلقى صعوبات لم تكن فى الحسبان ، وأدلة لا تنسجم ، ولهذا فهى تهز الغرض فى صورته التى كان مفهوماً على نحوها فى البداية . وتشقى الأشخاص بسر الموقف الإنسانى على نحو مزعج يدعو إلى الرحمة والرثاء ، فينجم عن هذا الشقاء أو هذه العاطفة ، بما لها من رؤى متغيرة ، رأى جديد فى الموقف يتعدل بمقتضاه تحديد غرض الفعل وتبدأ منه حركة جديدة . هذه الحركة الجديدة أو « الإيقاع التراجيدى للفعل » هو الذى يكون شكل المسرحية فى مجموعها ، وهو فى الوقت نفسه شكل كل حادث وكل جدال بين الشخصيات الرئيسية ومن ورائها الجوقة أو فرقة المنشدين . لقد درس المستر كينيث بيرك الإيقاع التراجيدى فى كتابه « فلسفة الصورة الأدبية » وكذلك فى كتابه « أجرومية الدوافع » حيث يعطى اللحظات

الثلاث تحديدها اللفظى التقليدى ذا الدلالة الخصبة وهى : بو يما Poiema ، باثيما Pathema ، ماثيما Mathema ، ومن الممكن أيضاً أن نطلق عليها على سبيل التيسير : الغرض Purpose ، والعاطفة (أو المعاناة) Passion (or Suffering) والإدراك Perception . هذا الإيقاع التراجيدى للفعل هو جوهر المسرحية أو مضمونها الروحى ، وهو مفتاح صيغتها المستوعبة الشاملة شمولاً غير مألوف .

ولكى نوضح هذه النقاط بتفصيل أكبر ، يجمل بنا أن نستعرض المشهد بين أوديب وتيرزياس ، ومن ورائه الجوقة أو فرقة المنشدين . فإن هذا الموقف وهو فى مطلع المسرحية (بوصفه أول خصام كبير) يعرض لنا مقدمة أو إرهاصاً بالموضوع كله ، و يعطينا مثلا واضحاً ومكتملاً للفعل فى إيقاعه التراجيدى، و بالأخرى ، فى تمام اتزانه وترابطه المتسق المشجى .

بطل وكبش فداء :

الملاحاة بين أوديب وتيرزياس :

يجىء المشهد بين أوديب وتيرزياس ، بعد المشاهد الافتتاحية من المسرحية ، وقد رأينا المواطنين فى طيبة يهيبون بملكهم أن يجد طريقة ما يكشف بها عنهم غمة الوباء الذى حل بالمدينة . وقد رأينا ظهور أوديب (عظيماً مهيباً لولا ما يشى به من عرج) يعيد إلى نفوسهم السكينة والطمأنينة . واستمعنا إلى التقرير الذى أتى به كريون من مهبط الوحى فى دلفى ، وهو أن سبب الوباء يرجع إلى وجود قاتل الملك السابق لايوس بغير عقاب . فيعرض أوديب المكافأة على أى امرىء يكشف له عن الجانى ، و يتوعد كل من يخفيه أو يحميه بأشد أنواع العقاب . وفى هذه الأثناء ووسط الرضا الحماسى الصادر عن الجوقة يقرر أوديب أن يستدعى تيرزياس بوصفه الشاهد الأول .

وتيرزياس هو ذلك العراف الشقى الذى يلجأ إليـــــه سوفوكليس فى

« أنتيجونى » أيضاً للكشف عن حقيقة يجدها غيره من الناس ، مما لا تسرهم ولا يستريحون إليها. وهو رجل أعمى و إن كان كل من أوديب والجوقة يفترضون أنه إذا كان هناك من يستطيع أن يرى الجانى فذلك هو تيرزياس ذو البصيرة الكاشفة التى لا تنخدع . وإذ يدخل تيرزياس يقوده غلام صغير ، تحييه الجوقة بهذه الكلمات[1] :

الجوقة : بيد أن الذى سيدينه قائم بيننا ، أنظروا : ها هم أولاء قد جاءوا بالوحيد بين البشر الذى من دأبه الصدق وقول الحق .. العراف صنو الآلهة .

ويقف أوديب فى هذه المرحلة من المسرحية على القطب المقابل لتيرزياس فى الخبرة والتجربة : فهو بطل ، وملك ، وقائد دفة سفينة الدولة ، والرجل الذى حل لغز الهولة ، وصاحب النصر المؤزر ، وهو يشرح غرضه فى هذه الكلمات الواضحة التى تكسوها الكبرياء :

أوديب : أى تيرزياس ، إنك عليم بكل شىء : عليم بما يمكن أن يقال وما لا يمكن أن يقال ، عليم بشئون الأرض وشئون السماء ، وأنت تعرف المدينة (وإن لم تكن تراها) وهى فى محنتها بهذا الوباء المبيد — الذى لا نرى لنا منقذاً منه ولا مجيراً سواك ، أيها السيد النبيل . ألا فلتعلم — إن لم تكن قد سمعت فعلا من الرسل — أن أبوللو أخبرنا عندما سألناه أن هناك طريقة واحدة فقط للقضاء على الطاعون : هى الكشف عن قتلة لايوس و إعدامهم أو القذف بهم إلى المنفى . وعلى هذا فلا يصح لك أن تحجب عنا تكهناتك ، غيرة وحسداً ، سواء أكانت

---

(١) تقع مسئولية الترجمة الإنجليزية لهذا المشهد على عاتق ، وللقارىء أن يرجع إلى « أوديب الملك » ترجمة دولى فيتس وروبرت فيتزجيرالد (نيويورك : هاركوت ، بريس وشركاه ، ١٩٤٩) وهى ترجمة فى غاية الجودة المسرحية كلها (المؤلف) . وللقارىء العربى أن يرجع إلى ترجمة الدكتور طه حسين وهى ترجمة ممتازة . (المراجع)

مما تزجر من الطير أم غير ذاك من الشواهد . فأنقذ نفسك ، وأنقذ المدينة ، وأنقذنى وأنقذ الجميع من لعنة الموتى ، إننا بين يديك وتحت رحمتك ، وليس أشرف للانسان من أن يساعد أخاه الإنسان بقدر ما وسعه الإمكان .

هذه الخطبة هى افتتاح المشهد ، وهى أساس الملاحاة أو الصراع الذى تلاها ، وهو صراع يقوم فى الواقع بتحليل غرض أوديب ، ويضعه فى سياق أوسع ، ويظهره بمظهر المخطىء الذى يثير الريبة . وفى نهاية المشهد يغفل أوديب عن غرضه الأصلى غفلة تامة ، ويعانى موجة من الخوف والغضب تقتضى إخضاعها للعقل حتى يمكنه « أن يجمع شتات نفسه » ويتصرف من جديد بقصد جلى

فى الجزء الأول من الصراع يتخذ أوديب موقف المبادأة ، بينما يحاول تيرزياس فى دفاعه أن يتجنب الجواب :

تيرزياس : أواه ! وواحرباه ! . ما أقسى العلم حين لا يكون للعلم جدوى ! . الحق ، والحق أقول ، إننى نسيت حقيقة هذه الأمور ، وإلا لما جئت على الإطلاق .

أوديب : أى أمور ؟ ... وماذا كان يقعدك عن الحضور يا رجل !

تيرزياس : دعنى أمض إلى بيتى ، فهذا أيسر لى ، كما أنه أيسر لك أنت أيضاً ، لو أجبتنى إلى ما أقول .

أوديب : ولكنك لست على حق فيما تطلب ، إن رفضك القول خيانة للمدينة التى أطعمتك وآوتك .

تيرزياس : أما أنا فأرى أن مطالبك عقيم مجاوز للحق ، ولما كنت أخشى أن أشقى بمثل ...

أوديب : أستحلفك بحق الآلهة ، إن كنت تعلم فلا تذهب ! . خبرنا فإنا

ضارعون لك أجمعين .

تيرزياس : ليس فيكم من يفهم ، أما أنا .. فلن أبوح بسر شقائى ولا بسر شقائك .

أوديب : ماذا تقول ؟ إنك تعلم ولكنك لا تخبرنا بشيء ؟ أتتعمد خيانتنا والقضاء على المدينة ؟

تيرزياس : إنى أتعمد ألا أحزن نفسى ولا أحزنك ، ففيم تريد أن تعلم ؟ إنك لن تعلم منى ما تريد أن تعلم .

أوديب : أواه أيها العجوز الشرير ! . إنك لتثير الغضب فى الصخر ! . أفأزمعت ألا تقول «شيئاً» ؟ وأن تقف أمامنا مجدباً أصم لا تنطق ولا تبين ؟

تيرزياس : إنك تثور على ما فى طبعى وتعمى عما هو كامن فيك . . كلا ، إن عليك أن تلومنى وتعنفنى .

أوديب : ومن ذا الذى لا يفقد رباطة جأشه إذ يسمعك تتفوه بما فيه احتقار المدينة وزراية بها . .

تيرزياس : ستنكشف الحقيقة مهما التزمت من صمت .

أوديب : فادامت الحقيقة ستنكشف ، فإن من واجبك أن تحيطنى بها علماً .

تيرزياس : لن أقول أكثر مما قلت ، ولتسخط إذا تراءى لك أن تسخط بكل ما يرضى قلبك من المرارة .

أوديب : لا بأس : ولن أكتم فى « سخطى » شيئاً أخذ الآن يتبدى لناظرى ، فانى أظن أنك أنت الذى دبرت هذا الفعل ، إن لم تكن أنت الذى قمت به ، وإن لم يكن قيامك به بفعل يديك . ولو أنك

كنت بصيراً لقلت إنه من عملك أنت دون أحد سواك .

ففي هذا الجزء الأخير من الفقرة ، غير أوديب خطته وحدد غرضه على نحو مخالف ؛ فهو يتهم تيرزياس ، فيحفزه إلى الهجوم ، فيتشاجر الخصمان فى الجزء التالى ويكيلان أحدهما للآخر الضربات :

تيرزياس : أحق هذا ؟ إذن فإنى أطلب إليك أن تنفذ القرار الذى أصدرته ؛ وألا تتحدث من الآن لا إلى ولا إلى أحد من الحاضرين ، لأنك النحس الذى يدنس الأرض ومن عليها !

أوديب : أبلغت بك الوقاحة أن تتفوه بكلام كهذا الكلام ! فكيف تراك واجداً لنفسك مهرباً ؟

تيرزياس : بل لقد هربت بالفعل ، لأن الحقيقة تسندنى وتؤازرنى .

أوديب : ومن علمك إياها ؟ أتراه فنك يا عراف ؟

تيرزياس : أنت الذى علمتنى إياها : وأنت تجبرنى برغم إرادتى على أن أفصح بالكلام .

أوديب : تفصح عن ماذا ؟ أعد قولك حتى أزداد له فهما .

تيرزياس : أو « لم » تفهم بعد ؟ أم تراك تستفزنى ؟

أوديب : لا أظن أنى استوعبته : فأعد كلامك .

تيرزياس : كلامى أنك أنت قاتل من تبحث عن قاتله .

أوديب : لن يسرك أن تلقى بهذه التهمة مرتين .

تيرزياس : هل أزيدك علماً لتزداد على سخطاً ؟

أوديب : جهد ما تريد — فما تقول إلا هراء .

تيرزياس : إذن فلأقل لك إنك لا تدرى مدى تعاستك ، ولا تبصر بالعار الذى تعيش فيه مع من تحب .

أوديب : أتحسب أنك تستطيع أن تظل ممعناً فى هذا الغى دون ما قصاص أو عقاب ؟

تيرزياس : إذا كان للحق قوة .

أوديب : إن للحق لقوة إلا معك : فالحق بين يديك عاجز كليل ، لأنك أعمى ، أعمى العين ، وأعمى الأذن ، وأعمى الفؤاد .

تيرزياس : بل أنت العاجز : إنك تتفوه بالفحش الذى سيلصقه بك كل سامعيك .

أوديب : إنك لا تشعر بوجودك إلا فى الظلام ، ولا قبل لك بإيذائى ولا بإيذاء أى امرىء يرى الضياء .

تيرزياس : كلا ؛ فما مصيرك بحيق بك على يدى ، بل أبوللو هو الذى سيكفيك إياه .

أوديب : ترى أهى افتراءاتك أم افتراءات كريون ؟

تيرزياس : ما تعاستك من صنع كريون ، إنما هى من صنعك أنت .

أوديب : أيتها الثروة ، وأيتها القوة ، وأيتها المهارة ، المهارة التى تخذل صاحبها فى دنيا الصراع — بأى عين حسود يرمقونها ! أمن أجل هذه السطوة الملكية التى خلعتها المدينة على بغير سؤال منى — أمن أجل « هذا » يتآمر على فى الخفاء أقدم أصدقائى كريون الأمين ، متلهفاً على أن يسقطنى ويحل محلى ! ثم يرشو هذا الساحر الخاتل ، هذا الشحاذ المخادع ، الذى لا يبغى سوى منفعة نفسه ، و يعمى حق عن أفانينه !

خبرنى إذن ، قل لى أين أثبت صحة دعواك يا عراف ؟ ولماذا لم تستطع أن تستنقذ المدينة وأهلها عندما كانت الهولة تغنى وتمز فى الغناء ؟ لم يكن لغز الهولة من شأن غريب طارىء أن يحله ، بل كان من شأن الكهانة وأفانينها ولم يكن يبـــدو عليك أنك تزجر الطير ولا غير الطير لتعلم علامات الآلهة ، فلما جئت ، أنا أوديب، بريئاً خالى الذهن أوقفتها عن الغناء . ولم أتلق عن الطير ، ولـكنى اهتديت إلى الجواب بفطنتى وحدها إنك تريد أن تقصينى ظناً منك أن هذا سيقربك من عرش كريون .

ولـكنك ستذرف الدمع مدراراً أنت وحليفك على ما تحاولان ، والواقع أنك لولا ما يبدو عليك من تقدم فى العمر ، لـكنت تلقيت فعلا ما تستحق من العذاب لما بدر منك من وقاحة .

فى هذا الجزء تتعارض العقائد والرؤى ، و بالتالى أغراض كل من الخصمين كأشد ما يكون التعارض صراحة ، ولأنهما كليهما يستغرقان فى رؤاهما وأغراضهما استغراقاً تاماً ، ينزل الشجار بينهما من درك الجدل والمحاجة إلى درك أدنى من المعقول تماماً ، إنها تصبح ملاحاة لا تعى . . ملاحاة تظهرنا على الشذوذ المتناقض فى كل من كيان أوديب وكيان تيرزياس . إن كلا منهما ينفر من صاحبه كما ينفر من الـكائن الغريب عن هذه الدنيا . وفى نهاية الجولة يكون أوديب هو الذى تلقى أعمق الجرحين غوراً ، وتـكون كلمته العظيمة «أيتها الثروة ، وأيتها القوة » نداء أكثر شاعرية من العرض المنظم الذى بدأ به حديثه مع تيرزياس .

وتتميز نهاية هذا الجزء من الصراع بتدخل الجوقة أو فرقة المنشدين ، وهى تحاول أن تعيد الخصمين إلى صميم المقصود من هذا اللقاء ... المقصود الذى يفترض أن كلا منهما يعرفه ، ألا وهو اكتشاف الحقيقة وخدمة الآلهة :

الجوقة : يبدو لنا أن كلمات هذا الرجل صدرت فى نوبة غضب ، وأن كلماتك

يا أوديب صدرت فى نوبة غضب مثلها ، ولا حاجة بكما إلى هذا : بل تدبرا خير السبل لتنفيذ أمر الآلهة .

أما آخر جزء من الصراع فيعرض لنا تيرزياس وهو يبسط رؤياه كلها ، كما يعرض لنا أوديب وهو يهتز من أعماقه .

تيرزياس : على الرغم من أنك الحاكم فإن لنا حقاً مساوياً لحقك فى الجواب ، وعلى هذا تكون لى أيضاً القوة على العمل به . فالحقيقة أنى لا أعيش لخدمتك ، بل لخدمة أبوللو ، ولن أكون ممن يدينون بالطاعة لكريون ، ولهذا فإنى أقول لك مادمت قد سخرت حتى من عمى بصرى ، إنك رغم بصرك لا ترى البؤس المحيط بك ، ولا ترى أين تعيش ولا مع من تعيش . أتعلم من أين أتيت ؟ كلا ، ولا تعلم كذلك أنك عدو أهلك الأقربين ، الموتى منهم والأحياء . وستطاردك لعنات أمك وأبيك حتى تجلو عن هذا البلد خائفاً مذعوراً .. أنت يا من ترى الآن الأشياء بوضوح ستراها يومذاك فى عتمة الظلام .

أتدرى أين تذهب صيحاتك إذن ؟ وأى جانب من كيترون ذلك الذى لن يرجع إليك الصدى خاطفاً سريعاً ، يوم يتبين لك أن ذلك الزواج الذى ركبت إليه أنسب ريح وألطفها ، سيعيدك إلى وطنك ضالا شريداً ؟ وثمة شرور أخرى كثيرة لا تراها الآن عيناك سوف تعيدك إلى صوابك آخر الأمر ، لتجد أنك وأبناءك شركاء متساوون فى مولد واحد .

فاهزأ إذن ما شئت من كريون ، ومن كلامى ، فإنك ملاق مصرعاً أهول من أى كائن من البشر الفانين .

أوديب : أيمكن حقاً أن أسمع منه مثل هذا الهراء ؟ ألم تغرب عنى بعد ؟ إلى الهلاك : إلى العقاب ! ألم تفر بعد هارباً من هذا البيت ؟

تيرزياس : ما كنت لأدخله لولا أن دعوتنى .

أوديب : ما كان لى أن أعلم كم يبلغ بك الجنون ، وإلا لقضيت الوقت الطويل قبل أن أدعوك إلى هذه الدار .

تيرزياس : ذلك هو أنا ... أحمق كما أبدو فى عينيك ، ولكنى حكيم فى أعين أبويك اللذين أنجباك .

أوديب : فى عين من ؟ انتظر .. « من » هما اللذان أنجبانى ؟ .

تيرزياس : يومنا هذا هو الذى سينجبك ، وهو الذى سيرديك .

أوديب : لشد ما تلغز وتعمى فى أقوالك دائماً !

تيرزياس : أو لست حلال الألغاز والمعميات ؟

أوديب : لا بأس : اهزأ ما شئت بهذه الموهبة التى ستعلم يقيناً أنها لى .

تيرزياس : وإنها لموهبة فيها فناؤك .

أوديب : إذا كنت أنقذت المدينة ، فماذا يهمك بعد ذاك ؟ .

تيرزياس : ليكن ذاك ، وإنى لذاهب . هيا ياغلام خذ بيدى .

أوديب : خذه بعيداً ، إن وجودك يعوقنى ويعسر علىّ طريقى . وبذهابك تذهب جميع أشجاننا .

تيرزياس : سأذهب حين أبلغ رسالتى غير خائف من إعراضك ولا هياب ، فما إعراضك بضائرى شيئاً ، ولكنى أقول لك إن من تبحث وراءه هذا البحث الطويل ، متهدداً متوعداً ، قائم هنا ؛ إن قاتل لايوس هنا ، وهو يظن أنه غريب ، ولكن سيظهر أنه مواطن من أبناء طيبة ، وهو كشف لن يدخل عليه السرور ؛ وسيظهر أنه أعمى وقد كان بصيراً ، وأنه فقير وقد كان غنياً ، وأنه سيذهب متوكئاً على عصاه متحسساً طريقه فى بلد غريب . وسينكشف

أنه أخ لأبنائه وأب لهم فى وقت واحد ، وأنه ابن المرأة التى حملته
وزوجها ، وأنه شريك أبيه فى فراشه ، وأنه قاتل أبيه

فاذهب إذن وقلب الفكر فى هذا ، فإن وجدته باطلا فقل عندئذ إنى لست ممن يفهمون الرؤيا وعنها يعبرون .

وهنا يندفع أوديب خارجاً من المسرح ، وقد غاب غرضه عن ناظريه ، واهتز كيانه خوفاً وغضباً ؛ كما يذهب تيرزياس يقوده غلامه ، وتبقى الجوقة فى حركة وغناء تعانى الانفعالات المضطربة المتناقضة ، والصور الموحية على غموضها وتلفعها فى الأسرار ، مما ولدته فى نفوسهم حرارة الملاحاة .

الجوقة :

كورس شمال ١ : من تراه ذاك الذى أعلن صوت الآلهة من صخرة دلفى .
إنه مرتكب هذا الوزر بيديه الأثيمتين ؟.
لائذاً بالفرار
أسرع من العاصفة التى تسبق الخيل
فإن الذى يتقفى أثره هو ابن زيوس
الذى صنع له من النار والبرق سلاحاً
وتبعته ربات المقادير لاتسكن ولاتهجع .

كورس يمين ١ : من قمة جبل بارناس المجللة بالثلوج انبعث صوت جديد
يأمر جميع البرايا بأن تتقفى آثار هذا الآثم الخفى
الذى يهيم على وجهه وسط الغابات الموحشة
و بين الجبال والآكام
كما يهيم الثور الأعرج الأعجف العقيم
يحاول الهرب فى غير جدوى

من مصيره المحتوم الذى
لا ينفك يحوم فوق رأسه و يطلبه حثيثاً .

كورس شمال ٢ : إنى ، وقد أثار هـذا العراف الفزع والاضطراب فى نفسى
لا أستطيع أن أتقبل نبوءاته أو أن أنفيها
وأنا لا أعلم ماذا أقول .
بل أهيم حائراً متردداً لا أرى شيئاً
فى الحاضر أو فى المستقبل
وماسمعت يوماً قط أن أى خصام قدنشب
بين آل لايوس و بين آل أوديبوس
ولا أستطيع أن آخذه بتلك الجزيرة التى يتهمونه بها
أو أنتقم منه لجريمة مجهولة لايعرف الناس من جناها .

كورس يمين ٢ : إن أبوللو وزيوس إلهان حكيمان
محيطان بكل ما يفعل البشر
ولـكن لاسبيل إلى القطع بأن
ذلك العراف الآدمى
يزيد علمه على ما نعلم
و إنما يتفاوت الناس فى نصيبهم من الحـكمة
و إنى لن أطيق أن أصدق ما يتهمون به أوديب
حتى يقوم الدليل على ما يتهمونه به
لقد شهده الناس حينما هاجمته تلك الهولة ذات الجناحين

فأظهر من البراعة أمامها ما أذهل

الناس وحملهم على حبه و إيثاره ... ومن

ثمة لن أصدق عليه جريمة من الجرائم .

وسنعود إلى الجوقة فيما بعد بشىء من التفصيل ، ويكفينا الآن مجرد الإشارة إلى أن أوديب وتيرزياس قد أظهرا فى ملاحاتهما جانب « الغرض » الذى يهدف إليه الإيقاع التراجيدى ، وأن هذا الغرض يتحول إلى « عاطفة » وأن الجوقة تصور هذه العاطفة كما تصور الإدراك الجديد الذى يليها ، وهو الذى يرجح أن يكون أوديب هو المذنب وإن كانت أقواله مبهمة غامضة وربما كانت الصورة الذهنية نفسها وهماً وخداعاً وحلماً مفزعاً ، ولهذا لم تبلغ الجوقة بعد نهاية مطافها ، وإنما تبلغه فحسب حينما يقف أوديب بكل كيانه أمامها فلا يكون ثمة شك أو مراء فى أنه هو المذنب . وكل ما وصلنا إليه لا يعدو أن يكون وقفة مؤقتة فى الطريق ، هى نهاية الشكل الأول الذى يصور لنا الإيقاع التراجيدى . بيد أن هـذا الشكل صورة مصغرة من شكل المسرحية فى مجموعها تبدو فيه صورة أوديب الممقوتة المتحولة إلى مذنب مطابقة للادراك النهائى أو لحظة التنوير ، أى نقطة النهاية التى تنتهى بها المسرحية .

أوديب : شعيرة ومسرحية :

لقد أظهرت مدرسة كمبردج للدراسات الأنثروبولوجية الكلاسية فى تفصيل كبير أن شكل التراجيديا اليونانية يقتفى شكل شعائر موغلة فى القدم ، تلك هى شعائر « الإنياتوس دايمون » Enniautos-Daimon أو الإله الموسمى[1] .

(١) أنظر بخاصة كتاب « الشعائر والفن القديم » لمؤلفته جين الين هاريسون ، وأيضاً كتابها « تيميس » الذى يشتمل على « تعقيب على صور الشعائر التى حفظتها التراجيديا اليونانية » للأستاذ جلبرت موراى .

وكان هذا الاكتشاف واحداً من أعظم الاكتشافات أثراً، والتي أظهرتها الأجيال القليلة الماضية . وهو يهيء لبصائرنا منافذ جديدة فى « أوديب » لا أعتقد أنها قد استنفدت بعد ، فإن مفتاح سوفوكليس الذى مسرح به أسطورة أوديب ليكمن فى هذه الشعائر القديمة التى تتخذ نفس الشكل ونفس المعنى ، أعنى أنها هى الأخرى تتفتق فى « إيقاع تراجيدى »

والخبراء فى الدراسات الأنثروبولوچية الكلاسية ، كالخبراء فى غير هذا المجال ، يختلفون حول عدد عديد من الأسئلة التى تحيط بالوقائع والتفسيرات ، والتى لاقبل للانسان العادى إلا أن يمر بها فى صمت وإجلال . ومن هذه الأسئلة الشائكة ، فيما يبدو ، السؤال عن أى الظاهرتين أسبق : الأسطورة أم الشعيرة الدينية؟ وهل كان الاحتفال القديم هو مجرد إعادة تمثيل أسطورة إله ذلك العام — أتيس كان هذا الإله أو أدونيس أو أوزيريس « أو الملك صياد السمك » Fisher-King — على أى محمل يحمل ذلك « البطل الملك الأب الكاهن الأعظم » Hero-King-Father-High Priest ، الذى يقاتل خصمه فيقتل وتقطع أشلاؤه ثم يبعث حياً فى موسم الربيع ؟ أم أن العدد العديد من الأساطير التى تجرى هذا المجرى إنما وجد « لتفسير » شعيرة من الشعائر ربما كانت تؤدى تمثيلا[1] أو رقصاً أو غناءً بقصد الاحتفال بتغيير الفصول فى كل عام ؟ .

ليس من الضرورى فى صدد فهم « أوديب » شكلاً ومعنى أن نهتم كثيراً بالإجابة عن هذا السؤال المتعلق بالحقيقة التاريخية ، فإن أوديب نفسه يفى بكل صفات كبش الفداء ، أى الملك ذى الصورة المبتورة أو الملك الذى يتبدى فى

---

(١) أصل الكلمة mime ومعناها التمثيلية الإيمائية أو الصامتة . وهى التى يحاكى فيها الممثلون مشاهد من الحياة معتمدين على الإيماء والإشارات ، وقد كان هذا النوع من التمثيل شائعاً فى بلاد اليونان . (المترجم)

صورة إله . والوقف الذى توصف فيه طيبة فى مطلع المسرحية — موقف الخطر على الحياة ، حيث محصولها وقطعانها ونساؤها مصابون جميعاً بعقم خفى كعلامة من علامات الداء الوبيل المحيق بالمدينة ، وعدم رضا الآلهة عنها — شبيه بالضمور الذى يأتى به الشتاء ، ومدعاة فى الوقت نفسه إلى الصراع والتقطيع والموت ثم النشور . وهذا القسلسل التراجيدى هو جوهر المسرحية ، ويكفينا أن نعلم أن الأسطورة والشعيرة الدينية متلازمتان متلاصقتان فى النوع ، كلتاهما تقليد مباشر لتجربة الجنس البشرى الخالدة .

إلا أن المرء حين ينظر ملياً فى مسرحية «أوديب» من حيث هى شعيرة ، يفهمها بطرائق تخالف فهمها إذا نظر إليها من حيث هى مجرد مسرحة لقصة من القصص ، وإن تكن تلك القصة بالذات . فقد أظهرت هاريسون أن « أعياد ديونيزوس » التى قامت أساساً على الاحتفالات السنوية بمواسم الزرع ، كانت تشتمل على « شعائر الانتقال » Rites de Passage كتلك التى يحتفل فيها ببلوغ سن الرشد ، وهى الاحتفالات التى كانوا يقيمونها بمناسبة نمو الأفراد وتطورهم . وكذلك كانت القصة فى الوقت نفسه صلاة ابتهال ودعاء بالخير المدينة ولأهلها ، ولم يكونوا يفهمون هذا الخير فى حدوده المادية وتمنى الرخاء المادى وحسب ، بل على أساس أنه دوام الألفة وتمنى الخير لأفراد الأسرة ، وللآباء والأجداد والأجيال القادمة ، والطاعة أيضاً والخضوع للآلهة الغيورة ، كل فى نطاق اختصاصه ، والخضوع لهـــذا النظام أو التقسيم الطبيعى الذى شرعته الآلهة .

وعلينا أن نفترض أن جمهور سوفوكليس من النظارة (وهم أهل المدينة أجمعون) قد جاءوا مبكرين مستعدين لقضاء اليوم فى مدرجات المسرح المكشوف ، وأسفل منهم نصف دائرة المرقص التى ترقص عليها الجوقة ، ثم مقاعد الكهان ثم المذبح ، ووراء هذا المنصة المرتفعة التى يمثل عليها الأبطال ، تظاهرها الواجهة الرمزية الصالحة لكل الأغراض والتى تفهم فى هذه الحالة على

أنها قصر أوديب في طيبة ولم يكن الممثلون محترفين بالمعنى الذى نفهمه فى الوقت الحاضر ، ولكنهم مواطنون يختارون لأداء وظيفة دينية ، دربهم عليها سوفوكليس نفسه كما درب فرقة المنشدين .

ولا بد أن كانت للجمهور شهية للهو والتسلية تماثل شهية الجمهور فى وقتنا الحاضر الذى يتجمع لمشاهدة مباريات كرة القدم والملاهى الموسيقية . ولا ريب أن سوفوكليس كان يستحوذ على انتباههم بالعرض المثير ، ولا ريب كذلك أن جمهوره من النظارة كان على شىء من الحدة فى فهم النقاط الدقيقة المتعلقة بالشعر وأصول الفن المسرحى ؛ لأن « أوديب » كانت تعرض فى وقت تنافسها فيه مسرحيات أخرى[1] . ولكن العنصر الذى يميز هذا المسرح ويهبه عمقه وصراحته الفريدين هو « التوقع الشعائرى » ritual expectancy الذى يفترضه سوفوكليس فى النظارة ، وهو حاسة شعائرية أقرب شىء إليها فيما افترض هو ما نراه فى عيد الفصح من تمثيل « آلام ماتياس » [2] ؛ كما قد نلمح شيئاً شبيهاً به فى الرقصات وحفلات المجون الشعائرى فى قرى الهنود الحمر فى المكسيك . ولا شك أن نظارة سوفوكليس كانوا مدربين ، كتدريب الهنود الواقفين حول الساحة ، على تدبر التمثيل والإيهام الذى يوشكون أن يشاهدوه — من الابتهالات المرتلة مع الرقص والغناء ، والكلمات المنطقية المنسقة ، ومصارعات الأبطال العنيفة ، والأحزان والأفراح ، وتأمل الصورة المسرحية النهائية أو لحظة

---

(١) من تقاليد المسرح الإغريقى أن المؤلفين كانوا يقدمون مسرحياتهم فى مباريات عامة يحضرها المواطنون كافة ويختار لها لجنة من المحكمين وذلك فى موسمين كبيرين يقامان فى أثينا : أحدهما موسم ديونيزوس Dionysos ويقام فى الربيع ، والآخر موسم لينيا Lenaea ويقام فى الشتاء ولم يكن يسمح للشعراء الذين يشتركون فى مباريات المواسم أن يقدموا مسرحية واحدة بل أربع مسرحيات ، منها ثلاث مسرحيات تراجيدية ، والمسرحية الرابعة ساتيرية أى نصفها له طابع المأساة ، والنصف الآخر طابعه الملهاة . (المترجم)

(٢) مسرحية الآلام Passion Play نوع من المسرحيات الدينية تتمثل فيها روعة الإيمان والتضحية ، وتمثل آلام كبار الشهداء والقديسين من ذلك مثلا ، آلام أوزيريس فى الديانة المصرية القديمة ، وآلام المسيح عند النصارى ، وآلام الحسين عند المسلمين (المترجم)

التنوير — وكأنه تقليد أو احتفال بسر الطبيعة البشرية ومصيرها ، وهو سر نمو الفرد وتطوره ، وسر حياة المدينة الإنسانية المتقلب فى آن .

لقد بينت كيف يعرض سوفوكليس حياة أوديب الأسطورى فى الإيقاع التراجيدى أو البحث الغامض عن الحياة ، فقد أظهر أوديب باحثاً عن كيانه الحق ، وإن كان فى نفس الوقت وبنفس الغرض باحثاً عن مصلحة المدينة وسعادتها . فإذا تدبر المرء الشكل الشعائرى المسرحية فى جملتها فسيتضح أنها تمثل البحث التراجيدى الأبدى ، بل الطبيعى ، للمدينة بأكلها عن سعادتها ورخائها ؛ وفى هذا الدور الواسع لا يكون أوديب إلا البطل والنصير الأول ذا الأهمية الكبرى . ويتحقق هذا البحث التراجيدى بوساطة جميع أشخاص المسرحية كل فى دوره وبطريقته الخاصة ، غير أن النظرة الكلية إلى الموضوع بأكمله لا تظهر أحداً غير الجوقة فى دور يماثل فى أهميته دور أوديب ، بل هو فى الواقع الدور الذى يعدل دوره : فالجوقة هى التى تمسك بكفتى الميزان بين أوديب وخصومه ، وهى التى تبين مدى التقدم فى صراع الفريقين ، وهى التى تعيد الموضوع الأساسى إلى وضعه الأصلى ، وما يطرأ عليه من التغيير والانحراف بعد كل نقاش أو ملاحاة وربما كانت الشعائر القديمة من تمثيل الجوقة وحدها بدون تطور أو انحراف فردى ، وهى فى « أوديب » لا تزال العنصر الذى يلقى معظم الضوء على الشكل الشعائرى للمسرحية فى جملتها .

وتتكون الجوقة من اثنى عشر أو خمسة عشر « شيخاً من شيوخ طيبة » وهى مجموعة لا يقصد بها أن تمثل تماماً كل أهالى طيبة أو أثينا . وتفتتح المسرحية بجمهور غفير من الطيبيين[1] أمام قصر أوديب ، ولا تدخل الجوقة الأصلية إلا بعد إلقاء المقدمة ، بل لا تتكلم باسم النظارة الأثينيين مباشرة وإنما ينتظر منا طوال العرض أن نتوهم أن المسرح هو الميدان الفسيح فى مدينة طيبة ، وأن نظارة سوفوكليس يشاهدون فى الوقت نفسه إقامة شعيرة من

---

(١) نسبة إلى مدينة طيبة . (المترجم)

الشعائر الدينية . وأظن أن الأدق الأحكم هو أن نقول إن الجوقة تمثل وجهة النظر والاعتقاد الطبيعي فى جملته ، كما تمثل بالقياس إلى ذلك ، النظارة الأثينيين . ومهمتهم أمام قصر أوديب تشبه مهمة نظارة سوفوكليس فى المسرح ، وهى مشاهدة صراع مقدس لهم فى نتيجته مصلحة رسمية بالغة الأهمية ، وهكذا يمثلون النظارة والمواطنين بطريقة فريدة ، لا على أنهم قطيع من الدهماء تجمعوا استجابة لانفعال طارىء ، بل على أنهم عضو من كيان جماعى ذى وعى كبير بذاته : شىء أقرب إلى « الوعى النوعى » منه إلى الحماسة المتأججة التى تبديها الدهماء .

والجوقة عند سوفوكليس ، حسب رأى أرسطو ، شخصية تقوم بدور هام فى موضوع المسرحية وليست مجرد موسيقى عارضة تعرض بين المشاهد كما هى الحال فى مسرحيات يوربيدز ، ويمكن وصفها بأنها جماعة ذات شخصية فردية كالبرلمان القديم ؛ لها تقاليدها ولها عاداتها الفكرية والوجدانية ولها أسلوبها فى الحياة . فهى توجد على معنى من المعانى كوحدة حية ولكن بغير الواقعية التى تتيسر للفرد من الأفراد . وهى تدرك ، بيد أن إدراكها يتسم بالاتساع والغموض فى وقت واحد أكثر مما يتسم بهما الرجل الفرد . وهى تسهم بطريقتها الخاصة فى أداء البحث الذى هو جوهر المسرحية كلها ، ولكنها لا تستطيع العمل بكل صوره ، بل يتوقف عملها على الخصوم الرئيسيين لكى تضع الخطة وتقوم بتفصيلها ، تماماً كما يفعل برلمان معارض ليست له قوة ، يعتمد فى الدور الذى يقوم به على رئيس الوزراء وما يعمله ، وينجح فى حياته غير المحددة فى إحراز البقاء وتفادى الانحلال .

وحينما تدخل الجوقة — بعد انتهاء المقدمة — بأسئلتها ومناشداتها لمختلف الآلهة وتركيزها على مصلحة المدينة المتوارية المعرضة للخطر — سواء أكانت المدينة أثينا أم طيبة — تكون قائمة أشخاص المسرحية الأساسيين وكذلك العناصر اللازمة للاحتفال بالشعيرة قد اكتملت ، وصار من الممكن البدء فى التمثيل ؛ ووظيفة الجوقة هى مراعاة مراحل الأداء ، وتمثيل المعاناة ، والقيام بدور

ملاحظة الإيقاع التراجيدى و إدراكه . ويبدأ البطل وخصومه فى الكشف عن « الغرض » الذى يبدأ به التسلسل التراجيدى ، وتأخذ الجوقة بما لها من كيان أقل من الكيان الفردى فى التأمل الطويل فى الخصام ، وتحديد مراحله بكلمة (ككلمة قائد الجوقة فى منتصف مشهد تيرزياس) كما تتحمل النتائج ، وتوضح الأمر فى نهاية الملاحاة (بالتعبير عن انفعالاتها ورؤاها غناءً ورقصاً) .

وأناشيد الجوقة من قبيل الشعر الغنائى ، ولكن لا يصح أن نفهمها على أنها شعر أو فن ألفاظ فحسب ، لأنها ترمى كذلك إلى الرقص والغناء . وعلى الرغم من أن كل جوقة لها هيئتها كسائر القصائد القائمة بذاتها — لها بداية ووسط ونهاية — فإنها تعرب كذلك عن عاطفة واحدة أو وجدان واحد فى الأداء المتغير داخل المجموع كله هذه العاطفة — شأنها شأن سائر اللحظات فى الإيقاع التراجيدى — إنما يحس بها على مستوى عام ، أو على الأصح مستوى عميق ، لدرجة أنها تبدو وكأنها تشتمل على كل من ضراوة الغوغاء التى يحسها فيها نيتشه ، وأناة الصلاة على الطرف المقابل ؛ يوحى إليها الإيمان بالنظام المستقر للطبيعة والآلهة ، وتنتقل بين حالات المعاناة المتوالية ؛ وهذا ما يمكن تصوره من خلال الجوقة بالفقرة التى اقتبسناها فى آخر مشهد تيرزياس .

فهى تبدأ (قريبة من الانفعال الوحشى فى نهاية الملاحاة) بصور تذكر بتلك « التشنجات الباخوسية » [1] Bacchic Frenzy التى يظن أنها الجذر

---

(١) نسبة إلى باخوس Bacchus إله الخمر عند اليونان ، وقد قامت عبادة هذا الإله على الاستمتاع بكل ما فى الحياة من متعة وجمال فمعتنقو الديانة الباخوسية كانوا يمجدون عنف العاطفة وغزارة الشعور ، كما كانوا يقومون بأداء بعض الطقوس الوحشية ، فيشربون الخمر حتى الثمالة ، ويرقصون رقصات محمومة ، ويمزقون حيواناً مفترساً ليأكلوا أشلاءه نيئة . أما النساء من عذارى وأمهات ، فكن يقضين الليل فى العراء ، يحملن الخبز والخمر إلى رؤوس التلال ، فيطلقن العنان لدوافعهن الفطرية ، ويرقصن رقصات تحرك فيهن النشوة . ومن الغريب أن هذه الطقوس الباخوسية نشأت عنها ظاهرة صوفية أحلت السكر الروحى محل السكر البدنى ، واستبدلت بالنشوة الحسية حالة «الوجد» أى حالة الاتحاد مع الله ، وهى صوفية كان لها أثرها الواضح فى فلاسفة اليونان وبخاصة أورفيوس وفيثاغورس ومن بعدهما أفلاطون . (المترجم)

الذى تشترك فيه المأساة مع الملهاة « القديمة » :

« فإن الذى يقفى أثره هو ابن زيوس

الذى صنع له من البرق والنار سلاحاً » .

وفى مقابل كورس اليمين الأول ، تأتى هذه الصورة متساوقة فى وضوح أكبر كلما استطعمنا المطاردة ، وأخذ المذنب الهارب ، كما نتصوره ، يزداد شبهاً بأوديب الأعرج الذى لا ينفك على صلة بالأحراش الموحشة فى كيثرون . ولكن الجوقة ترتد فى كورس الشمال الثانى ، وكأنها فزعت من مشاعرها الجامحة وما يتمخض عن صورها من إمكانيات إلى موقف من المكابدة والمعاناة أشد قتامة وأكثر أناة ، وذلك « فى رهبة » « تحلق فى أمل » . وهو موقف يتفتق فى مقابل كورس اليمين الثانى عن شىء شبيه بالاتجاه المسيحى الأورثوذكسى فى الصلاة ، الذى يستند إلى الإيمان ويفترض احتمال وجود حقيقة لا قبل بتصورها حتى الآن : « إن أبوللو وزيوس إلهان حكيمان » إلخ . والنشيد كله ينتهى بصورة ذهنية جديدة عن أوديب ، وعن الجانى ، وعن الاتجاه الذى ينبغى أن تلتمس فيه مصلحة المدينة العامة ؛ وهى صورة ما زالت تتلون بحب الجوقة الإنسانى لأوديب من حيث هو « بطل » ، إذ ما زال على الجوقة أن تستكمل طهارتها ولا قبل لها بعد بقبول كل ما كتب عليها من المعاناة ، ولا برؤية أوديب وهو كبش فداء . ولكنها تحدد نهاية الوحدة الأولى ذات « الهدف والعاطفة والإدراك الحسى » Purpose— Passion — Perception كاملة ، وتضع الأساس للغرض الجديد الذى ستبدأ به الوحدة التالية .

ويلاحظ أيضاً أن الجوقة هى التى تغير المشهد الذى يجب علينا ، نحن النظارة ، أن نتصوره ؛ ففى أثناء الملاحاة بين أوديب وتيرزياس مثلا ، يتركز انتباهنا على الصدام ، والمشهد حقيقى قريب مباشر : إنه أمام قصر أوديب .

ولكن فى اللحظة التى يخرج فيها المتلاحيان وتبدأ موسيقى الجوقة ، تتسع البؤرة على حين فجأة ، حتى كأننا قد نقلنا إلى مكان بعيد ، ونأخذ فى الشعور بالمدينة المعنية بالأمر التى تحيط بالحلبة اللامعة ، كما نشعر من وراء ذلك أن الدنيا لا تزال أكثر عتمة ، ونستشعر أيضاً وجود الطبيعة التى لها قداستها عند الآلهة . ولقد بسط المستر بيرك الفكرة الخصبة التى ترى أن الفعل الإنسانى ربما يتيسر فهمه فى إطار المشهد الذى يحدث فيه ، والعكس صحيح ، إذ يتحدد المشهد أيضاً بأسلوب الفعل ؛ فإن مهمة الجوقة ليست محدودة فى نطاق الأغراض المنطقية الحادة التى يهدف إليها البطل ، وأسلوب أدائها بكونه أكثر أناة وأقل وضوحاً وتحديداً ، تشترك جذوره مع جذور وعى أوسع وأقل دقة بمشهد الحياة الإنسانية . ولكن مهمة الجوقة ، كما لاحظت من قبل ، ليست هى العاطفة نفسها (التى يسميها نيتشه خلاء الليل السكونى) ولكنها المعاناة مزودة بإيمان القبيلة فى نظام طبيعى إنسانى له قداسة الإلهيات . فالجوقة تتساءل عن أعمال جوكاستا المنافية لأوامر السماء قائلة : « إن كانت مثل هذه الأعمال تلقى التشريف ، ففيم رقصى وغنائى ؟ » . ولهذا فإن من أكبر مهام الجوقة أن تكشف مسرح الحياة الإنسانية فى أوسع مدى وأخفاه ، حيث تجرى المسرحية ، بل حيث يجرى الاحتفال الأكل بأعياد ديونيزوس . وهى تقوم بهذا الدور وتحافظ على هذه النظرة حتى حينما تصمت وتكتفى بالمشاهدة ، وتكون على أهبة الاستعداد لشغل المسرح كله حين يفترق المتقاتلون .

وإذا تأمل المرء فى حركة المسرحية ، يبدو له أن الإيقاع التراجيدى يحلل الفعل الإنسانى تحليلاً زمنياً فى لمحات متعاقبة ، كما تحلل البلّورة حزمة الضوء البيضاء تحليلاً مكانياً فى أشعة ألوان الطيف . والجوقة القائمة على الدوام تمثل إحدى هذه اللمحات ، وتشغل المسرح بعاطفتها المزودة بالإيمان فى اللحظات المتعاقبة التى يغيب فيها الغرض المنطقى ، فتنتقل فى انتظام خلال لمحات متعاقبة من المعاناة إلى إدراك جديد بالموقف الراهن .

سوفوكليس ويوربيدز : النزعة العقلية :

« أوديب الملك » صورة متغيرة للحياة البشرية والفعل الإنسانى لم يكن ممكناً أن تتشكل إلا فى مرآة المسرح التراجيدى لأعياد ديونيزوس ، فإن أوجه النظر إلى الأسطورة والشعائر والعادات التقليدية أو طريقة حياة المدينة — « عاداتها الفكرية والوجدانية » التى تكون حكمة الجنس التقليدية المتوارثة — كل أولئك مطلوب للتمكين لهذه المسرحية . ولهذا السبب يتعين علينا أن نحاول استرجاع هذه الأوجه من النظر إن كان لنا أن نفهم المسرحية المكتوبة التى ورثناها : فإن تحليل المسرحية يقودنا بالضرورة إلى تحليل المسرح الذى مثلت عليه .

ولكن على الرغم من أن المسرح كان موجوداً بالفعل ، لم يكن كل امرىء يستطيع أن يستوعب ما فيه ، فقد كان يلزم لاستيعابه رجل مثل سوفوكليس . ويتضح هذا إذا فكر المرء ملياً فى اختلاف استعمال يوربيدز — معاصر سوفوكليس — لهذا المسرح التراجيدى نفسه ، وصوره الشعائرية .

ولقد فصل الأستاذ جلبرت موراى القول فى الكيفية التى يستمد بها الشكل التراجيدى من الشكل الشعائرى ، وأشار إلى الأشكال الشعائرية التى حفظت لنا فى كل ما بقى من التراجيديات الإغريقية ، فاتضح أن لكل شعيرة على العموم خصامها أو صراعها المقدس بين البطل أو الإله أو الملك القديم وبين نظيره الجديد ، وهو خصام يساوق خصومات المآسى ولحظة « الغرض » الواضح فى الايقاع التراجيدى . وأن لها «فورتها الأولى» ، أو its sparagmos حيث يتم تمزيق أشلاء الضحية الملكية تمزيقاً حقيقياً أو رمزياً ، يعقبه عويل الجوقة أو ابتهاجها ؛ وهى عناصر تتساوق مع لحظات « العاطفة » . وللشعيرة أيضاً رسولها ، ولها منظرها الإدراكى ، ولها لحظتها من التنوير ، وكلها أشكال

مختلفة تمثل لحظة « الإدراك » التي تلي لحظة « الوجدان » . وباختصار درس الأستاذ موراى فن المـأساة في ضوء الأشكال الشعائرية ، وألقى بهذا ضوءاً جديداً فعلا على كتاب « فن الشعر » لأرسطو ، وأصبحت أجزاء الشعيرة تبدو مساوقة لأجزاء العقدة ، كالتعرف ومشاهد المعاناة التي يذكرها أرسطو وإن كانت غير مكتملة في النص الذي وصل إلينا . وبمقتضى هذه النظرة تصير كل من الشعيرة وفن المـأساة البالغ الإحكام وذي الصبغة الفردية « محاكاة » للفعل في الإيقاع التراجيدي ، وتصير أجزاء الشعيرة وأجزاء العقدة أسلوبين لإظهار اللحظات الثلاث لهذا الإيقاع .

وعلى كل حال ، لم يحدد الأستاذ موراى هذه الاستنتاجات تحديداً دقيقاً ، فإنه على خلاف أرسطو يتخـذ مسرحيات يوربيدز ، بدلا من مسرحية « أوديب » لسوفوكليس ، أنماطاً للشكل التراجيدي ، ذلك لأن موقفه إزاء الأشكال الشعائرية يشبه موقف يوربيدز : فهو يستجيب لفاعليتها المسرحية الخالصة دون أن يكون لديه أي شغف أو إيمان بصورة الطبيعة البشرية والمصير الإنساني تلك الصورة السابقة على العقل والتي تؤديها الشعيرة . وهو ما كان سوفوكليس يشعر به طوال حياته وبدلالته على جيله ، وهو الذي عاد لجلاء مرة ثانية في مسرحية « أوديب » . ولقد أظهر الأستاذ موراى أن يوربيدز أعاد الشعائر بحرفيتها أكثر كثيراً مما فعل سوفوكليس — فلحظات التنوير مثلا هي عنده في العادة إظهار تجسيدي لإله من طينة البشر ، يبسط ساخراً دوره القاسي في مجريات الأمور ؛ بينما « لحظة التنوير » في أوديب ، أو اللوحة الأخيرة التي تصور العجوز الأعمى وتأمله في ارتكابه جريمة السفاح في ذوي القربى ، لا تلقى في الروع إلا مجرد الحقيقة الأخلاقية التي تـكمن وراء الفعل وتتضمن التفسير الخفي : أي اعتماد الإنسان على نظام الطبيعة الذي يتسم بالقداسة والخفاء . وربما أمكن تلخيص هذه الفروق والتفصيلات في أن الأستاذ موراى يهتم بالأشكال الشعائرية مجردة من كل مضمون ، بينما يرى سوفوكليس إلى جانب الأشكال

القديمة مضمونها الروحى ، ويفهم هذه الأشكال على مستوى أعمق من حرفيتها ، أى على أنها محاكاة لفعل لا يزال « مخلصاً » للحياة فى عصره المزيف .

وعلى الرغم من أن يوربيدز وسوفوكليس كليهما قد كتبا فى وقت واحد ولمسرح واحد ، فإن المرء لا يمكنه أن يفهم مسرحيات يوربيدز لا شكلاً ولا معنى على أساس من أصول الفن المسرحى عند سوفوكليس . فالأناشيد الجميلة التى ترتلها جوقة يوربيدز ، كما قلت من قبل ، عرض معترض من الأنغام وليست أجزاء فى بنية الموضوع ، وهى لا تستند إلى أساس من الشعور بأن الجميع لهم ما يهمهم فى الطريقة العامة للحياة ، وبالتالى فى المسألة المطروحة للنقاش . وأبطال يوربيدز الفرديون لا يستنيرون بشىء فى مكابدتهم ، ولا يستحدثون شيئاً فى حياة المجتمع الأخلاقية : فهم فى حرب مع الآلهة الآدميين الأشرار ذوى الأغراض الشديدة الوضوح ، وهم يعانون ما يعانون جوراً وظلماً ولغير ما قصد نبيل . وبينما يبدو أن سخرية سوفوكليس المشهورة تصور « الحالة الإنسانية » نفسها ، أو ورطة « النفس » فى عالم خفى بطبيعته على إدراكها ، تستهدف سخرية يوربيدز كلها «الآلهة» التى لا تُصدق ، وخرافات أولئك الذين يؤمنون بهم ؛ فلئن كان كلا هذين الكاتبين بالاختصار يكتبان لمسرح تراچيدى واحد ، فإنهما يكتبان له بطريقتين مختلفتين كل الاختلاف[1] .

(١) يتفق ألارديس نيكول Allardyce Nicoll مع المؤلف فى هذا الرأى، حتى لقد ذهب إلى تشبيه سوفوكليس بشيكسبير ، ويوربيدز ببرناردشو ؛ والواقع أن النزعة العقلية التشاؤمية التى سادت مسرحيات يوربيدز ترجع فى كثير من جوانبها إلى ظروف حياته من ناحية ، وظروف العصر الذى عاش فيه من ناحية أخرى . فقد شهد طوالع حرب البليبونيز ٤٣١ ق.م وكان لهذه الحرب المريرة تأثير كبير فى نفسه ، كما شهد ظهور مذهب الشك على يدى السوفسطائيين فى حوالى منتصف القرن الخامس قبل الميلاد، وكان لهذه المدرسة الفلسفية أيضاً تأثيرها الكبير فى تفكيره . ونتج عن هذا كله أن تولدت فى نفسه نزعة الشك فى الأساطير القديمة والاستخفاف بآلهة الأولمب ، كما أخذت نظرته إلى البطولة تهوى إلى مستوى الحياة اليومية فى زمانه ، والأشخاص العاديين الذين يحيون هذه الحياة على أن نظرة يوربيدز هذه إلى مضمون العمل الأدبى كانت هى السبب فيما أدخله على البناء المسرحى – كما شهدناه عند سوفوكليس – من تغييرات ، وبخاصة فيما يتعلق بدور الجوقة أو فرقة المنشدين . (المترجم)

وكتاب « يوربيدز المفكر الذى لا يؤمن إلا بالعقل » لمؤلفه ڤيرال ، يظهر لنا بكل وضوح أصول الفن المسرحى عند يوربيدز ، فاستخدامه للأسطورة والشميرة شبيه باستخدامهما عند كوكتو ، أو بتحديد أكبر عند سارتر[1] ، وهو استخدام يقصد بهما المحاكاة التهكمية والتقليد الساخر بغير أثر للإيمان بما ينطويان عليه من معنى ولئن كان يوربيدز قد عرض مأساة « إلكترا » فى تفصيل واقعى ، فما ذلك لأنه أراد لنا أن نشعر بشقاء الفرد دون أن يكون فى ذلك أى نفع من غرض أخلاقى أو نظام كونى ، بل بالإحساس المباشر لأنه لا يرى الأسطورة فى جملتها ذات دلالة من هذا القبيل . ولئن كان يعرض لنا أبوللو بلحمه ودمه فما ذاك لأنه « يؤمن » بأبوللو ، بل لأنه يكفر به ويود أن يكشف عن هذا الجانب من الخيال الإغريقى على أنه بمعناه الحرفى غير قابل للتصديق . وهو يعتمد — كما يعتمد سوفوكليس — على الميراث المشترك

---

(١) تعبر مسرحية سارتر المسماة « الذباب » Les Mouches عن هذا القول تعبيراً صارخاً ، ففيها تبدو الآلهة وقد فقدت سيطرتها على الإنسان الذى أصبح هو وحده الخلاق المبدع للقيم والمعايير . فما دام الإنسان قد ترك لنفسه ، ووجوده قد أودع بين يديه ؛ فهو حر ، وحريته هى عين وجوده ، وهى قدرته على اختيار أفعاله فى الحياة . ولهذا نرى « أورست » Oreste البطل الوجودى يتخذ موقف المعارضة من جوبيتر *Jupiter* كبير الآلهة ، فيقول فى هذه المسرحية :

أورست : أنت ملك الآلهة ياجوبيتر ، أنت ملك الحجارة والنجوم وأمواج البحر ، ولكنك لست ملكا على الإنسان .

جوبيتر : لست ملكا عليك أيتها الحشرة الدنيئة ! فمن الذى خلقك إذن ؟

أورست : أنت الذى خلقتنى ، ولكن كان ينبغى ألا تخلقنى حراً .

جوبيتر : إنما وهبتك الحرية لتخدمنى .

أورست : هذا جائز ، لكن هذه الحرية انقلبت ضدك ، فلا أنا ولا أنت نستطيع أن نغير شيئاً من ذلك .

جوبيتر : أخيراً ، هذا هو العذر !

أورست : أنا لا أعتذر ... فلست السيد ولا العبد ، وإنما أنا الحرية . (المترجم)

من الشعائر والأساطير : ولكنه « ينزل » أشكالها وصورها إلى منزلة المحاكاة الساخرة والتصوير المجازى على نحو ما فعل من بعده « أوفيد » والكلاسية الجديدة فى التراث الفرنسى . والموضوع الإنسانى الذى يعرضه لنا هو الموضوع الحديث جداً « للنفس » التى وقعت فريسة المقولات التى نسجتها هى ، مستجيبة فى حدة لا تهدأ سورتها لمشاعر اللحظة الراهنة ، ولكنها مجتثة الجذور من كل مستوى عميق من التجارب ، حيث يكون الشعور بعالم الأسرار شعوراً بشىء حقيقى سابق على ابتكاراتنا واحتياجاتنا وانتقاداتنا .

وعلى الرغم من أن سوفوكليس لم يكن يستخدم الأساطير والطقوس الشعائرية بقصد المحاكاة الساخرة والتهكم على التراث القديم ، فإنه لا يبدو عليه مطلقاً أنه أكثر سذاجة من نظيره يوربيدز فى الإيمان بصحتها إيماناً حرفياً . وما كان يجول بخاطره يوماً أن يتساءل إن كانت أسطورة أوديب تنطوى على أية حقيقة تاريخية ، ولا كان غرضه يقتضيه أن يؤمن بأن تمثيل « أوديب » أو حتى عيد ديونيزوس نفسه يضمن للأثينيين محصولاً طيباً من الأبناء والزيتون ، بل على العكس ، لابد أنه شعر أن إيقاع الفعل التراجيدى الذى استبانه فى الأسطورة ، والذى أحس بأنه كامن وراء طقوس الشعيرة ، والذى حققه فى مسرحيته بكافة هذه الطرائق ، كان صورة أعمق للحياة البشرية من أى عرض آخر لها ، أو أى فهم تصورى لكنهها ، سواء كان فهماً علمياً عقلياً أو كان فهماً لاهوتياً : ولكنه فهم يمكن أن يشملهما معاً . وإذا جاز لنا أن نأخذ برأى المستر تروى ، فربما استطعنا أن نقول ، مستخدمين فكرة العصر الوسيط فى « الرمزية الرباعية » fourfold symbolism ، إن سوفوكليس ربما أخذ الأسطورة والشعيرة على زعم أنها «قصص» بالمعنى الحرفى الدقيق ، وإن كان قد آمن فى الوقت نفسه بمعانيها العميقة — وهى الاستعارة والكناية والتصوير المجازى — على أنها معان صحيحة .

أوديب : محاكاة الفعل

إن الفكرة العامة التى استعملناها للموازنة بين صور المأساة ومضمونها الروحى وبين الشعائر الدينية القديمة هى فكرة « محاكاة الفعل » ؛ فالشعائر تحاكى الفعل من ناحية ، والمأساة تحاكيه من ناحية أخرى . واستعمال سوفوكليس للأشكال الشعائرية يشير إلى أنه قد أحس بالإيقاع التراجيدى المشترك بين الاثنين .

ولكن اللغة أيضاً والعقدة وشخصيات المسرحية ربما أمكن فهمها بمزيد من التفصيل وفى علاقاتها بعضها مع بعض على أنها محاكاة لهذا الفعل نفسه ، كل فى وسطه المختلف عن وسط الآخرين . ولقد اقتبست من قبل كلمة كولردج فى وحدة الفعل وهى التى يقول فيها إن وحدة الفعل « ليست قاعدة بالمعنى الصحيح ، إنما هى فى ذاتها المقصد الأسمى ، لا فى المسرحية وحدها ، بل فى الملحمة وفى الأنشودة وحتى فى الأمثال السائرة وجوامع الكلم — وليست فى الشعر وحده ، بل فى النظم على العموم من حيث إن الكلمة اسم جنس يشتمل على جميع الفنون الجميلة باعتبارها أنواعاً منه »[1] . وربما كان أثر كولردج هو السبب — إلى حد ما — فى بعث هذه الفكرة عن الفعل التى تكمن وراء كل دراسة حديثة للشعر فيما ذكرت ؛ فإن عبارة المستر بيرك التى يقول فيها « اللغة من حيث هى فعل رمزى » تعبر عن الفكرة نفسها ، كما يعبر عنها قوله : « إن الشاعر ليعلم من تلقاء نفسه أن الجمال « يكون » كما « يفعل » الجمال ، (أى أن « الحالة » يجب أن تتجسم فى « تحقق ») » (استعارات أربع) .

هذه الفكرة عن الفعل ، وعن المسرحية من حيث هى محاكاة لفعل ، مشتقة أصلاً من كتاب « فن الشعر » وهذا الاشتقاق مشروح فى الملحق الوارد بآخر هذا الكتاب ولكنى أود هنا أن أظهر كيف يمكن للشكل المعقد لمسرحية أوديب ، بعقدتها وشخصياتها وسياقها ، أن يفهم على أنه محاكاة لفعل بعينه .

---

(١) أنظر المقالة عن « عطيل » .

إن الفعل فى المسرحية هو البحث عن قاتل لايوس ؛ وذلك هو الغرض الأسمى الذى تتشكل به — « اكتشاف الجانى لتطهير الحياة الإنسانية » — كما قد يعبر عنه . ولا بد أن سوفوكليس قد نظر إلى فعل البحث هذا على أنه الحياة الحقيقية لأسطورة « أوديب » مميزاً إياه خلال الأشخاص والأحداث كما يميز الإنسان « الحياة فى النبات خلال الأوراق الخضر » . وفوق هذا لا بد أن يكون قد نظر إلى هذا الفعل المحدد على أنه نموذج أو مثل حاسم للحياة الإنسانية فى جملتها ، ومن هنا استطاع أن يعرضها فى صورة الشعائر القديمة التى تعرض هى أيضاً وتحتفل بالسر الخالد للحياة البشرية والفعل الإنسانى . وعلى هذا فلست أعنى بكلمة « الفعل » أحداث القصة بل بؤرة الحياة النفسية أو مقصدها الذى تنجم منه أحداثها فى هذا الموقف .

فإن كان سوفوكليس يحاكى الفعل بهذا المعنى ، فربما جاز للمرء أن يتصور عمله التأليفى على أنه خطة من ثلاث مراحل أو ثلاثة فصول تقليدية هى :

١ — أنه يصنع العقدة ، أى أنه ينظم أحداث القصة بطريقة يكشف بها عن فعل البحث الذى تنجم عنه هذه الأحداث .

٢ — وأنه يبرز أشخاص القصة من حيث هى أشكال فردية « للبحث » .

٣ — وأنه يعبر عن أفعالهم أو يحققها بوساطة الكلمات التى يجريها على ألسنتهم فى المواقف المختلفة من العقدة . وليس لهذه الخطة بالطبع أية علاقة بالنظام الزمنى الذى ربما كان الشاعر قد اتبعه فعلاً فى حياكة عمله ، ولا بالنظام الذى نتبعه نحن فيما نبذله من جهد للتعرف إليه ، فإننا نبدأ عادة بالكلمات أو « بالأوراق الخضر » . بل تشير هذه الخطة إلى « تدرج التحققات » hierarchy of actualizations التى قد نتعلم أخيراً كيف نراها فى العمل بعد اكتماله .

١ — إن أول خطوة فى المحاكاة عبارة عن صنع العقدة أو تنظيم الأحداث،

يقول أرسطو إن شاعر المأساة صانع عقد أولا ، لأن العقدة هى « روح المأساة » وهى علتها الصورية[1] . والتنظيم الذى وضعه سوفوكليس لأحداث القصة — بادئاً من النهاية تقريباً ، مع سرد أحداث الماضى فى علاقتها بأحداث الحاضر — يحقق إلى درجة ما هـذا البحث التراجيدى الذى يريد أن يبرزه ، حتى قبل أن نحس بأشخاصه كأفراد أو نسمعهم يتحدثون أو يغنون .

(لا بد أن نحذر القارىء أن هـذا التصور للعقدة ليس مألوفاً لدينا إلى حد ما ، فإننا فى العادة لا نميز بين العقدة من حيث هى صـورة المسرحية ، وبينها حين تحدث تأثيراً بعينه فى جمهور النظارة — سواء كان هـذا التأثير استجاشة أو «شغفاً» أو توتراً أو ماشابه ذلك ، وأرسطو أيضاً يستعمل «العقدة» بهذا المعنى الثانى ، فإن لفن المحاكاة غرضاً وراء هذا ، أو علة غائية — فى مقابل العلة الصـورية — وهى أن تصل إلى جمهور المشاهدين . ولهذا يصف أرسطو العقدة وفى خاطره المسرح الأثينى ، على أن الغرض المقصود منها هو إظهار الشىء «الكلى» (أى الروح العام الشامل) أو استثارة وتطهير انفعالى الشفقة والخوف . وفى الملحق مزيد من الشرح لهذين المعنيين للكلمة — صـورة الفعل وغرض

---

(١) العلة cause اصطلاح فى الفلسفة الأرسطية يقصد به ما يخلع على الشىء شيئيته أو ما به يوجد الموجود . والعلة على أربعة أنواع : العلة المادية والعلة الفاعلة والعلة الصورية والعلة الغائية. وجميعها تعمل معاً فى كل حالة من حالات الوجود ، وجميعها توجد فى كل ظاهرة طبيعية أو نتاج بشرى . ولنضرب لذلك مثلا « كرة من البرونز » ، فالعلة المادية هى المادة التى يتكون منها الشىء وهى البرونز فى حالة الكرة ، والعلة الفاعلة هى القوة التى عملت على تغيير الشىء وإكسابه شكلاً جديداً وهى صانع الكرة فى هذا المثال ، والعلة الصورية هى على حد تعبير أرسطو روح الشىء أو ما به الشىء هو هو ، وفى مثلنا هذا الكرية هى العلة الصورية بالنسبة إلى الكرة ؛ أما العلة الغائية فهى الغرض من إيجاد الشىء وعلى ذلك تكون العلة الغائية للكرة هى الكرة نفسها من حيث إنها كانت غاية الصانع وغرضه . على أن أرسطو عاد فرأى أن العلة الفاعلة والصورية والغائية ترجع كلها فى النهاية إلى الصورة ؛ فوحد بينها وجعلها جميعاً وجوها ثلاثة لشىء واحد هو العلة الصورية التى تشترك مع العلة المادية فى إيجاد الشىء الموجود ، وهـذا ما يعبر عنه فى الفلسفة الكلاسية بالتفرقة المشهورة بين المادة (وأحياناً الهيولى) وبين الصورة . (المترجم)

الوصول إلى جمهور المشاهدين — أما هنا فإنى أستعمل كلمة العقدة بالمعنى الأول وحده ، وهو صورة الفعل التراجيدى أو تحققه الأول) .

٢ — والأشخاص أو الوسطاء هم التحقق الثانى للفعل ، « والوسطاء إنما يحاكون أساساً بالنظر إلى الفعل » على حد قول أرسطو ، أى أن تكون روح المأساة ماثلة قبلاً فى نسق الأحداث أو فى الإيقاع التراجيدى لحياة كل من أوديب وطيبة . ومع هذا يمكن لهذا الفعل أن يتحقق بشكل أكثر حدة ، وأن يعرض بصورة أوسع تفصيلاً وذلك بوساطة إظهار ما فيه من فروق فردية . ولقد كان هـذا المبدأ ماثلاً فى ذهن إبسن حينما كتب إلى ناشره بعد سنتين من الاشتغال بكتابة « البطة البرية » يقول إن المسرحية توشك أن تنتهى وإنه الآن يستطيع أن يشرع فى « تفريد الأشخاص ، ذلك العمل الذى يتطلب مزيداً من النشاط » .

وإذا ما تدبر المرء مشهد أوديب وتيرزياس الذى استشهدنا به من قبل ، يستطيع أن يرى كيف تعمل الأشخاص على تحقيق الفعل فى جملته ؛ فإنها تكشف فى أى لحظة من اللحظات عن « طيف الفعل » أى الفعل محللاً إلى عناصره التى يقوم عليها ولا وجود له إلا به ، وهى العناصر التى ينشرها الإيقاع التراجيدى أمامنا فى تعاقب زمنى . وهى تقدم لنا فى الوقت نفسه أمثلة مجسدة ذات تحديد يكاد يكون فوتوغرافياً ؛ هكذا « يعانى » تيرزياس وهو فى ظلمات عماه ، بينما يوالى أوديب «غرضه» الاستقرائى ، ثم يعجز تيرزياس « غرضه» الذى يرمى إلى إقناع أوديب والحاضرين جميعاً بصدق ماتنبأ به بينما « يعانى » أوديب فورة عمياء من الخوف والغضب . وكذلك يقوم الوسطاء ، أى الأشخاص ، بدفع الفعل إلى الأمام ، وإبرازه فى الزمان من خلال صراعهم ، بينما تمثل الجوقة ، وهى تقف مرة بين المتخاصمين ومرة أخرى فى مستوى أعمق منهم ، المصلحة العامة فى ذلك القرار أو الوتر النهائى فى الوجدان الذى تتحقق به خاتمة الفعل ، وذلك فى وحدة تجمع بين السخرية وبين الرثاء فى وقت واحد .

٣ — ويتمثل التحقق الثالث فى كلمات المسرحية . فلقد تمت محاكاة فعل البحث الذى يؤلف جوهر المسرحية ، فى العقدة أولاً ، وفى الأشخاص ثانياً ، وثالثاً فى الكلمات والتصورات وأنماط الخطاب التى « يحقق » بها الأشخاص حياتهم النفسية فى حالاتها المتغيرة ، استجابة للمواقف التى لا تفتـأ تتغير فى المسرحية . وإذا صح للمرء أن ينظر فى صنع العقدة ورسم الشخصيات وإجراء الشعر على ألسنتهم على أنها « أفعال محاكاة » acts of imitation متتابعة يقوم بها المؤلف ، فإن له أيضاً أن يقول إنها تـكوّن فى العمل المكتمل تدرجاً من الصور ، وإن كلمات المسرحية هى «أعلى تفريد فيها» ؛ فهى« الأوراق الخضر » التى ندركها بأعيننا إدراكاً فعلياً ، وهى النتيجة والعلامة على عين «حياة النبات» التى تتراءى لعين خيال الإنسان من وراء مظاهرها جميعاً .

وهنا نلتقى مرة أخرى بنظرية المستر بيرك فى « اللغة من حيث هى فعل رمزى » وبالدراسات الكثيرة المعاصرة فى فنون الشعر التى نشأت عن هذه الوجهة من النظر . وكان أخلق بنا أن ندرس لغة سوفوكليس دراسة مفصلة نستعمل فيها أدوات التحليل الحديثة لتأكيد فكرتنا هذه ، إلا أن هذا يقتضى معرفة باللغة اليونانية كتلك التى أنفق جب عمره فى تحصيلها ، ولهذا ينبغى أن نقنع بمحاولة إظهار أن صور الشعر المختلفة فى مسرحية « أوديب» لا يمكن فهمها إلا على أساس تمثيلى ، أى أنها ناتجة عن إحساس مباشر بإيقاع « الفعل » التراجيدى ، وذلك فى كلمات شديدة التعميم .

فى مشهد أوديب وتيرزياس ، يوجد « طيف من أنماط الخطاب » يتطابق مع « طيف الفعل » الذى وصفته من قبل ، يمتد من خطبة أوديب الافتتاحية — ذلك العرض المنطقى الذى لا يخلو بالطبع من الشعور وإن كان قائماً فى جوهره على أفكار واضحة ونظام منطقى — إلى غناء الجوقة القائم على التصور الحسى و « منطق الوجدان» . فهو يستخدم فى البداية المبدأ الإنشائى الذى يسميه المستر بيرك «التدرج القياسى» ويستخدم على الطرف الآخر من الطيف ما يسميه المستر

بيرك أيضاً « التدرج بالتداعى والتقابل » . وحينما اطلع نقاد الكلاسية الجديدة والنقاد العقليون فى القرن السابع عشر على مسرحية « أوديب » لم يروا فيها سوى النظام المنطقى ، فلم يعرفوا كيف يفهمون دور الجوقة . ومن هذا الفهم نجمت مسرحية راسين[1] التى تنظر إلى « الفعل من حيث هو عقل » وهى مسرحية من المواقف الساكنة (الاستاتيكية) والتصورات الواضحة ، والصور التى لا تعدو الشرح والتوضيح . بينما نظر نيتشه من الجانب الآخر إلى عاطفة الجوقة وحدها ، لأن باله كان مركزاً على « تريستان » التى كتبت أساساً فى صور حسية ، وتقوم الحركة فيها على التداعى والتقابل حسب مقتضيات المنطق الوجدانى . فهى المسرحية التى تتخذ « الفعل من حيث هو عاطفة » وكلتا النظرتين لا تمكناننا من فهم كيفية ارتباط المشهد فى جملته .

فإذا صح أن خطب الأشخاص وأغانى الجوقة هى ورق النبات الأخضر وكنى ، فإن هذا لا يدل على أكثر من أن حياة العمل كله ومعناه لا يمكن إظهارهما دقيقين كاملين فى صياغة واحدة ، وذلك منذ كانت هذه الحياة تستحوذ على « جميع » العناصر — عناصر الموقف المتغير ، والشخصيات النامية المتغيرة ، وكلماتها المنطقية أو الشعرية الغنائية — لكى توضح فى النهاية الفعل الذى يود سوفوكليس أن يحمله إلى جمهوره . ومادام هذا الفعل يتخذ صورة العقل كما يتخذ صورة العاطفة ، وكذلك يتخذ صورة التأمل بوساطة الرموز ، وما دام فى جوهره متحركاً (فى الإيقاع التراجيدى) ، ومادام حظاً مشتركاً بين جميع الأشخاص بطرائق مختلفة ، فلن تتم للمسرحية الوحدة الكلامية ولا الوحدة العقلية التى تتميز بها الفكرة المجردة تجريداً حقيقياً ، ولا « التصور أو المعنى المؤتلف الوحيد » Univocal Concept . ولن تكون أجزاؤها ولحظاتها واحدة إلا « بالتماثل » .

---

(١) يقصد المؤلف مسرحية « بيرينيس » Berenice التى سبقت الإشارة إليها وسيجىء الكلام عنها بالتفصيل . (المترجم)

وكما أن القديسين ينذروننا بضرورة أن نؤمن لكى نفهم ، كذلك ينبغى لنا أن «نتوهم» ، بوساطة فعل الحاسة التمثيلية المحاكى المتعاطف ، لكى ندرك مايقصده سوفوكليس من مسرحيته .

إن الأساس التمثيلى لفن سوفوكليس هو الذى يجعله سراً مستغلقاً على أفهامنا بما لنا من مطالب الوضوح فى التصورات ، أو رفاهية الانقياد لتيار وجدانى وتصور ذاتى ؛ ولكنه هو هذا الذى يجعله مثلا بالغ الرفعة من فن المسرح فى كماله ، وكأن المؤلف قد فهم «الأغنية والمنظر والفكرة والأسلوب» فى جذورها البدائية الرائعة ، و إن هذا لهو الأساس التمثيلى للدراما الذى « يجبّ اللاهوت والعلم » .

تماثل « الإيقاع التراجيدى » :

سأعمد فى هذه الدراسة إلى اتخاذ مسرحية «أوديب» معلماً من معالم الطريق ، ومثلاً أقيس عليها ماتلاها من أشكال المسرحية ، لأنها تعرض لنا صورة متحركة للحظة التفتح والنمو على أعلى درجة من الكفاية ، وذلك فيما يتعلق بطريقة الحياة والفعل التى لا تزال الجذر والأساس فى ثقافتنا .

ويلاحظ الأستاذ بوكانان فى كتاب «الشعر والرياضيات» أن أعمق وأوسع تطور للإيقاع التراجيدى إنما يوجد فى « الكوميديا الإلهية » . و « المطهر » خاصة ، وإن كان ملحمة لا مسرحية ، إنما يستطرد ولا ريب بحسب الإيقاع التراجيدى سواء فى جملته أو فى تفصيله ، فتسلق دانتى لجبل « المطهر » نهاراً بقيادة فرجيل و بمجهود روحى وفى ضوء المنطق الطبيعى يتوافق والقوة الدافعة الأولى أو قوة « الغرض » . والليل الذى يرمز إلى الإيمان والأمل والرحمة ، حينما لا يملك الحاج — أى دانتى — أن يقوم بأى عمل بمجهوده الشخصى وحده ، يتوافق مع قوتى العاطفة والإدراك . وحينما يتريث « الحاج » يعود إلى أفكار النهار وتجاربه ، ثم ينام و يحلم فيرى صوراً متقابلة من أحلام الجنس البشرى الأسطورية التى تشير أيضاً إلى « رغباته المكبوتة » وإلى أمانيه العميقة ، ثم

تأخذ هذه الصور بالتدريج فى الترسخ والوضوح محدثة عنده إدراكاً جديداً لموقفه ، وهو إيقاع يتكرر فى صور شتى ويحمل الحاج من دوافع الطفولة السطحية — وإن تكن بالرغم من ذلك بواعث مخلصة صادرة من صميم القلب فى « نقيض المطهر » — Antipurgatorio ومن خلال المقاصد المشتتة للروح النامية ، إلى الحياة الجديدة ، حياة الحرية والكمال فى « الفردوس الأرضى » Terrestrial Paradise — حيث عالم « العاصفة » أو عالم « أوديب فى كولونوس » . هذا التصور الإيقاعى نفسه هو السائد فى تفصيلات الملحمة أيضاً حتى ليسود « النغمة الثالثة » نفسها ، وبالأحرى هذا الوزن العروضى الذى اختاره دانتى لنظم كوميدياه ؛ هذا الوزن الذى يتسم بالوضوح والصفاء فى كل لحظة من لحظات القصة وإن كان فى جوهره يسير قدماً نحو معان أعمق .

ولما كان دانتى دائم النظر إلى الحركة التراجيدية للنفس ذاتها ، فإن رؤياه كرؤيا سوفوكليس لا تتحدد بأى صورة من صور الفكر التى يحاول بها تثبيت تجاربنا — تلك الصور التى نلفظ أنفاسنا فى محرابها الوثنى كالحيوانات المرجانية التى تموت فى قواقعها . غير أن الأستاذ بوكانان يظهر لنا أن الشكل التجريدى للايقاع التراجيدى ، على الأقل ، يمكن تبينه فى أشكال ثقافية أخرى أكثر تحديداً وأكثر تخصصاً كذلك ، فهو يقول : « إن هذا النمط هو نظرة الإغريق إلى الحياة ، وهو منهج علمهم وعلمنا وتاريخهم وتاريخنا وفلسفتهم وفلسفتنا . . . ولقد كان استخدام الإغريق له استخداماً إنسانياً فى عمومه . . . واستبدلت العصور الوسطى المتأخرة وعصر النهضة الموضوعات الطبيعية بأبطال المأساة ، وكانت بمثابة التجارب فى المعمل ، وكانوا يضعون مثل هذه الموضوعات تحت ظروف مختلفة ، ويقدمون لنا تعقيدات زائفة ، وينتظرون الإجابة التى يجيب بها القدر . ولكن التجربة الحاسمة هى أزمة محاولة إخضاع الخبرة للعقل ، أى قسرها على التمشى مع أشباهنا وأمثالنا ، وقد أصبح التطهير والتعرف يسميان إسقاط

التحقيق والفروض الزائفة ، وأصبحت النقلة ذات دلالة و إن كان النمط التراجيدى الجوهرى للمأساة لا يزال قائماً » .

والإيقاع التراجيدى بمعنى من معانيه هو إطار التراجيديا الراسينية ، و إن كان راسين يحاكى فعلا هو فى جوهره وأساسه فعل عقلى ، وربما أطلق على لحظات الإيقاع كلمات «العرض، والتعقيد ، والأزمة ، والحل» ، إرضاء للعقل ؛ وهى كذلك إطار « تريستان » و إن كان الفعل فى تلك المسرحية قد رد إلى العاطفة ، كما ردت مبادىء التأليف إلى منطق الوجدان ؛ وحتى الإطار العام الواسع «لهاملت» مشابه لهذا ، و إن كانت الحاسة الوجدانية سائدة فيه ، كما أن الشكل قد عومل بطريقة مزجية رائعة لا يمكن تفسيرها إلا بالإشارة إلى دانتى والعصور الوسطى .

ولسوف أكرس الفصلين الآتيين لمسرحيتى « بيرينيس » و « تريستان » على التوالى ؛ حقاً إن راسين وفاجنر كليهما لم يفهما الفن المسرحى بحسب روح التعريف الأرسطى الحق له ، بأنه « محاكاة الفعل » ؛ فقد كان فاجنر يعبر عن انفعال ، وكان راسين « يبرهن » على ماهية ، ولكن التعبير عن الانفعال و إقامة البرهان العقلى ربما اعتبرا أسلوبين من أساليب الفعل ، كل منهما يماثل لحظة من لحظات إيقاع سوفوكليس التراجيدى .

الفصل الثانى

بيرينيس : الفعل والمسرح العقلى

زينو ... أيها القاسى ... يازينو الإيلى .
لقد أقصدتنى بهذا السهم المجنح الريش ،
الذى يخطر ثم يطير ... ثم إذا هو لايطير أبداً ...
إن محياى هو هو ذلك الصوت ... ومماتى هو ذلك السهم !
أواه أيتها الشمس المتوهجة ! يا لظلمتك الثقيلة السلحفائية !
حائمة على النفس ... وكأنها أخيل أسرع الخلق ... لايستطيع
أن يسبق السلحفاة ... بالرغم من سرعة خطاه ! .

فاليرى
المقبرة البحرية

تراجيديا العقل : بيرينيس ، الفصل الأول

هذه المقطوعة لڤاليرى ، الذى عاش فى نهاية الحقبة العقلية التى بدأت فى عصر راسين ، تصور الموقف اللازمانى المجرد للروح من حيث هى قوة عاقلة أجمل تصوير . فعلى الرغم من أن مفارقة زينون[1] المشهورة عن السهم وانطلاقه تعد انتصاراً للعقل إذ يتصور نفسه ، إلا أنها كذلك تخترق الروح ؛ فالسهم يقتل وإن كانت موسيقى أجنحته وهو منطلق تبعث الحياة فى الروح . وتشبه هذه المفارقة المثل الآخر الذى ضرب به زينون : فإن شدة نصوع الحجة التى تدعى (بحسب كلمات زينون العقلية) أن أخيل لا يمكن أن يلحق بالسلحفاة ، تلقى على الروح ظلاً فى أثناء قيامها بدور العقل . وهكذا يستطيع المرء أن يتبين الفعل والشكل فى التراچيديا الراسينية فى الوضوح الذى نتصور به مأساة العقل الميتافيزيقية ، وفى استعمال المجاز التصويرى ، وفى التأثيرات الموسيقية ، كالوتر المشدود ، والسكينة المرتعشة .

---

(١) قامت فلسفة زينون الإيلى (٤٩٠ — ٤٣٠ ق . م) بقصد الدفاع عن الوجود الواحد الثابت الذى قال به أستاذه بارمنيدس ؛ وذلك بإظهار أن الكثرة والحركة اللتين تشاهدان فى عالم الحس باطلتان ؛ وأنهما تؤديان إلى نتائج متناقضة من الناحية المنطقية . وله أربع حجج فى امتناع كل من الكثرة والحركة ؛ فأما حججه التى ساقها ضد الحركة فهى الملعب ، وأخيل والسلحفاة ، والسهم الطائر ، والصفوف المتحركة . ومؤدى حجة السهم أنه إذا انطلق سهم فى الفضاء فلا بد أن يكون فى أية لحظة زمنية ثابتاً فى مكان بعينه ، لأنه لا يجوز أن يكون فى اللحظة الواحدة فى مكانين مختلفين . ولكن إذا كان السهم فى كل جزء زمنى ساكناً فى مكان بعينه ، لزم أن يكون فى مجموع الفترة الزمنية ساكناً كذلك ؛ لأن استمرار السكون ينتج سكوناً ولا يولد حركة . أما حجة أخيل فمؤداها أننا إذا افترضنا أن أخيل « السريع القدمين » يسابق سلحفاة ، وأن هذه السلحفاة متقدمة عليه مسافة قصيرة ، وأنهما يبدآن الحركة فى وقت واحد ، فإن أخيل لا يدرك السلحفاة إلا إذا قطع المسافة الأولى الفاصلة بينهما ، ثم المسافتين الثانية والثالثة وهكذا إلى مالا نهاية . وواضح من هاتين الحجتين أن زينون افترض أن المكان يمكن أن ينقسم إلى أجزاء ، وأن هذه الأجزاء يمكن أن تكون متماثلة مع أجزاء الزمان ، وفاته أن المكان والزمان والحركة أشياء متصلة ، وأنها مع =

لقد اخترت بيرينيس لتصوير تراجيديا العقل والخصائص الغريبة للمسرح الباروكي[1]، نعم إن بعض معاصري راسين وبعض من جاء بعدهم من النقاد[2] لا يعتبرون هذه المسرحية مأساة على الإطلاق، فالعاطفة فيها هي الحب وحده، والكارثة الوحيدة هي التفريق بين أنتيوخوس وبيرينيس التي يحبها، وبين بيرينيس وتيتوس اللذين يحب أحدهما الآخر. إلا أن راسين نفسه كان يعتقد أنها إحدى مآسيه الكاملة، ويقول في مقدمتها: «ليس من الضروري أن يكون في المأساة دماء وجثث، ويكفي أن يكون الفعل فيها عظيما، والممثلون أبطالا كي تستجيش فيها العاطفة، ويخلق الشكل ذلك الجو من الحزن الجليل الذي تكمن فيه متعة المأساة كلها» وهو في هذا على حق: صحيح أن «بيرينيس» ليس فيها تلك المؤامرات المعقدة وأعمال العنف التي تقع فيما وراء المسرح مما يلقاه الإنسان كثيراً في مآسي كورنيي، ولكن هذا هو الدليل على تكاملها العقلي والصوري، فإنها لا تنزلق مطلقاً من ذروتها العالية التي تتطلبها

= قبولها القسمة إلى ما لانهاية ليست مقسمة بالفعل إلى أجزاء لامتناهية. عموماً أدت حجج زينون إلى إثارة مشكلة الزمان والمكان عند أفلاطون وأرسطو ومن بعدهما عند كانط وهيجل، كما أرقت الرياضيين حتى ظهور النظرية النسبية في مطلع القرن العشرين. (المترجم)

(١) اصطلاح أطلق على الطراز المعماري الذي اتسم بالفخامة والبذخ والتحرر من القواعد الاتباعية، ويمكن أن يقال عن هذا النمط إنه ثورة للمعماريين على قواعد المسقط الأفقي، وكثيراً ما كان يوصف بأنه عمارة المنحنيات. وقد ظهر في إيطاليا في أواخر القرن السادس عشر بعد أن وهنت حيوية الكلاسية، ثم بلغ ذروته بعد قرن في أوروبا؛ ولكن النهضة الكلاسية في القرن الثامن عشر أنزلته عن عرشه. ويتمثل الفن الباروكي في روما في بهو الأعمدة الذي صممه برنيني Bernini في كنيسة القديس بطرس، وفي أعمال بوروميني Borromini وفينولا Vignola. وفي فرنسا بلغ ذروته في عهد لويس الرابع عشر ثم أخلى السبيل لفن الروكوكو Rococo أو فن الإسراف الزخرفي والحليات المكتظة في عهد لويس الخامس عشر، وازدهر في ألمانيا والنمسا وبلغ ذروة تطوره في إسبانيا في أعمال شيريجيرا Churriguera. (المترجم)

(٢) أنظر مثلا «اللحظة الكلاسية» لمؤلفه مارتن تيرنل.

فكرة التراجيديا فى الكلاسية الجديدة ، ولهذا فإن المرء يستطيع أن يرى فيها هذه الفكرة بكل وضوح وجلاء .

والقصة التى استخدمها راسين على درجة من البساطة ؛ فإن أنتيوخوس ملك كوماچين ، يقع فى حب بيرينيس ملكة فلسطين ، ولكن بيرينيس تعزف عن أنتيوخوس لأنها تحب تيتوس الذى يحبها بدوره ، وحينما تفتتح المسرحية يكون تيتوس على وشك اعتلاء عرش إمبراطورية روما ، وأنتيوخوس و بيرينيس (الملكان على مملكتين تابعتين شأن نبلاء بلاط لويس الرابع عشر) موجودين فى روما لحضور حفلات التتويج ، والمفروض أن تيتوس لن يلبث أن يتزوج من بيرينيس ، لولا عقبة واحدة فى الطريق : وهى أن مجلس الشيوخ الرومانى ربما اعترض لأسباب دستورية على زواجه من ملكة أجنبية . وهكذا يتضمن الموقف صراعاً بين الحب و بين الواجب المعقول لكل من الشخوص الملكية الثلاثة ، فواجب أنتيوخوس أن يخفى حبه للملكة وينكره إلى أن يتغير قلبها وقلب تيتوس ، وواجب تيتوس أن يضحى بحبه لبيرينيس من أجل واجبه نحو روما إلى أن يرق له قلب مجلس الشيوخ ، وواجب بيرينيس أن تجمد حبها لتيتوس ، أولا من أجل كرامتها الملكية وثانياً من أجل احترامها لواجب تيتوس الذى يقضى به العقل . فإذا علمنا أن قلب بيرينيس لم يتحول ، وأن مجلس الشيوخ لا يرق ، وحينما تستجمع جميع الوقائع وترتاد جميع الاحتمالات ؛ يفترق الحبيبان إلى الأبد ، امتثالا منهما كل لواجبه الحزين .

وهكذا تضع هذه المسرحية بين أيدينا مأساة تطابق تعريف الكتب الدراسية للمأساة بأنها « فعل بطولى يقوم به أشخاص يتخذون مثلهم من انتصار الإرادة على الغريزة » ؛ وفوق هذا فإن موقف الشخوص الملكية الثلاثة الذى تبرز فيه ذاتية روما عقلاً وواجباً هو الموقف الميتافيزيقى للروح العاقلة التى تصورها مقطوعة ڤاليرى . وهذا الموقف الأساسى واضح منذ البداية ، وعلى الرغم من أنه ارتيد بالإتقان المنطقى المنظم ، إلا أنه موقف لا يتغير مطلقاً : فالعقل يكشف

فى وضوح الظافر عدم تكافئه المؤسى مع عالم الحس والانفعال الواقعى وحده ، والروح تحقق حياتها اللازمانية فى العقل بنفس العمل العقلى الأخلاقى الذى يقضى على حياتها الموقوتة . ولقد كان ڤولتير معجباً براسين أشد الإعجاب لأنه استطاع أن يخلق خمسة فصول من هذا الموضوع الوحيد وهـذا الموقف البسيط ، وانتهى إلى أن راسين وحده هو الذى يفهم قلب الإنسان فهما يتأتى معه مثل هذه الفضيلة ، ور بما صح له أن يضيف إلى هذا أن راسين وحده هو الذى كان يفهم المسرح الباروكى ، أى مسرح العقل ، فهماً كافياً لاستعماله هذا الاستعمال الكامل الاتساق[1] .

والفن الذى به يجعل راسين روايته تبدو شيئاً حركياً هو فى أساسه فن غاية فى البساطة على الرغم من أنه عمل فنى غاية فى الصعوبة ، فهو يكتم عن أحد شخوصه الثلاثة أو عن أكثر من واحد منهم ، حتى نهاية الرواية ، جزءاً حاسماً من حقائق موقفه ، و بهذا يجبرهم جميعاً على الجرى وراء كل إمكان منطقى ، وعلى الدق على باب كل مظنة من الأمل والقنوط . فلا الموقف فى أساسه يتغير ، ولا مبادىء الشخوص تتحول ، ومع ذلك تنتقل الحقائق المعروفة كما تنتقل القطع على رقعة الشطرنج . وهـكذا لا يتيسر لأنتيوخوس فى بدء المسرحية أن يعلم علم اليقين كيف تشعر بيرينيس نحوه ، ولا هو يعلم ولا هى تعلم أن مجلس الشيوخ سيحول بينها و بين الزواج من تيتوس ، وهذا هو الموقف الأول الذى يحلل الفصل الأول شكوكه و إمكانياته الخلب . ولـكى نظهر فاعلية هذه

---

(١) الحق أن راسين عرف كيف يجمع إلى بساطة اللغة بساطة التصوير فوفق فيما أخفق فيه كورنى ، ولما كان موضوع المسرحية عنده يدور حول عاطفة الحب ويعتبرها عاملا فاصلا فى الحدث الدرامى بعكس كورنى الذى انصب اهتمامه على إثارة الإعجاب بنواحى البطولة ، صار الصراع الباطن والغوص فيما وراء الشعور أمراً لازماً عند راسين . فإذا أضاف إلى هذا كله براعة فى نسج التناقض الوجدانى وصناعة التوتر العاطفى صدق عليه قول «ڤولتير» إنه قد شاهد القلب البشرى ، وقول « ألاردايس نيقول » إنه واضع أسس المسرحية النفسية الحديثة . (المترجم)

الطريقة لا بد لنا أن نتناول المسرحية نفسها ، وأن نعالج الأساس المتين لفكرة راسين الخاصة عن الإيهام .

يبدو أن الصعوبة التي نواجهها في راسين ترجع إلى أننا لا نريد التسليم بما في اللحظة الوحيدة الحركة المكابدة ، وما في الزاوية الوحيدة التي يجب أن ينظر من خلالها إلى المأساة ، وهذان هما الأصلان اللذان تقوم عليهما المسرحية برمتها من روح مفجع حقيقي . فإننا بفطرتنا نريد المنظر المتقلب بين الأسى واللهو الذي يمدنا به مسرح شكسبير الرحيب ، أو أننا نرفض ببساطة أن نتخلى عن عاداتنا العقلية المألوفة الشمثاء مما تمدنا به النزعة الطبيعية الحديثة . فإن كان لنا أن نستكنه تراجيديا راسين ، فإن علينا أن نجرد ما لدينا من تكامل أخلاق من كل ظرف ملابس وأن نتأملها «هي» بجرأة ، فنجد أن راسين يوجه انتباهنا في البداية إلى هذه اللحظة من التجربة الحميمة المجردة في آن ، أو هذا المسرح اللازماني للحياة والفعل ، فنرى أنتيوخوس يخاطب أرزاس « موطن سره » الذي لا غناء له عنه قائلا :

هلم بنا ننتظر لحظة ... فهذا المكان المهيب الجليل
غريب عليك أزاس العزيز .. أتنظر قاعتنا هذه
يطيف الجلال بها موحشاً ! يا طالما سمعت من
أسرار يحاول تيتوس إخفاءها
يلوذ بها بين حين وحين ثقات البلاط
ليلقى المليكة ، يبدى هواه ، ويشكو جواه
ويخدعه خلف ذا الباب ، في حين ذاك
يؤدى لمخدعها ها هناك [1]

(١) أنا مسئول عن الترجمة الإنجليزية ؛ فالمعروف عن راسين أنه غير قابل للترجمة ، كما أن الترجمة الحرفية لشعره تعطى تأثيراً فاسداً محرفاً لا أمل فيه ولا رجاء . (المؤلف)

إن الكلمات (الفرنسية) الرنانة لا تهيء المسرح فى ذاته ببابيه اللذين لهما دلالتهما ، ولمعانه وأرضيته المصقولة وحسب ، بل تحدد موضعه الروحى أيضاً : نقاءه وصفاءه ووعيه الأخلاق المستنير . فعلى الرغم من كل ما بالمكان من فخامة ، فإنه حزين يرين عليه ظل قاتل من خطر الحب الذى يشترك فيه (على ما يلفه من أسرار) كل من الإمبراطور تيتوس والملكة بيرينيس وأنتيوخوس الذى يتناوله الآن وهو فى شعره المستعار ودرعه المرصعة ومقرعته . وعلينا نحن النظارة أن نستجمع شتات أنفسنا لأن المفروض أننا أيضاً نستطيع أن نعايش هـذه القوى سـواء فى ألفة البحث ، أو فى وقارها الظاهر للعين فى احتفالاتها وكامل أزيائها .

وهـذا المشهد هو ، بمعنى من المعانى ، مادة المسرحية كلها : فإن راسين يصيب فيه صميم هدفه من الطلقة الأولى ، ولـكن سنرى فيما بعد أنه يستطيع أن يستحدث تغييرات كثيرة فى حدود طريقته الوجدانية المتعددة الجوانب .

يخرج أرزاس ليدعو بيرينيس ، ويبقى أنتيوخوس « ليشرح » حبه الملكة فى إطار موقفه الراهن كما يفعل تيتوس دائماً فى هذا المكان ، وحملته الكلامية بناء خفيف متماسك من المعوازيات والنقائض : هل له من أمل ؟ أو هل ييأس ؟ هل يكشف عن طويته ؟ أو هل يصمت ؟ هل يسىء إلى ملكته ؟ أو هل يظلم نفسه من أجل الوفاء ؟ إنه يرتاد كل احتمال لتصوير موقفه وكل نتيجة ممكنة يتمخض عنها اللقاء المقبل ، وذكاؤه الدقيق المحكم يتبع كل مراوغة من مراوغات قلبـه المعنىّ ، ويكشفها عارية أمامنا فى أدب جم . يقول راسين إن العواطف لا بد أن تستجاش ، ولـكنه يستثيرها فحسب فى نطاق العقل المدائى ، فيحدث الفعل فى الجملة كلها على تلك الحافة الحادة القاطعة حيث يلتقى التعقل بنقيضه ، فإن أنتيوخوس ، على الرغم من كل اضطراب دفين فى كيانه ،

مغروس بقوة وثبات على نقطة اليأس ذاتها ، وبهذا لا نبعد مطلقاً عن الحالة الأصلية للصدع التراجيدى ، مادة المسرحية الوحيدة . ويصوغها أنتيوخوس صياغة موسيقية بالغة ، فى أعلى نقطة إنشادية من الحلة الكلامية تسبق مباشرة تغيير اللهجة إلى نغمة نثرية مألوفة فى المشهد القادم بينه وبين أرزاس ، حيث يقول :

وذا مثل شـؤمه ظاهر
لطول الوداد وطول الوفا
أبعد سنين مضت خمسة
من الحب والأمل الكاذب
أعود ولما أزل مخلصاً
وما فى يدى منية ترتجى ؟ !

حتى إذا عاد أرزاس، بعد أن علمنا أن بيرينيس ستلقى أنتيوخوس عما قليل ، تهبط الاستثارة فى المشهد بين أرزاس وأنتيوخوس ، ونبعد عن الكيان الدفين لأنتيوخوس حيث تواجه « الروح من حيث هى عقل » soul-as-reason حياتها المعرضة للدمار ، وتنزل من مستوى « العقل المستوحى ذاته » reason-intuiting-itself إلى مستوى العقل ذى الحجاج والنقاش ، وهنا تتفتق عندنا النتائج التى يستلزمها تكامل أنتيوخوس ، والخطط التى يتبعها ، والنظام المدبر فى « مؤامرة » المسرحية . وحيث المشهد مصبوب فى قالب جدلى أو ديالكتيكى على هيئة سؤال وجواب ، فإن أرزاس لا يرى تكامل أنتيوخوس فى ذاته ، فيسأله بدهاء بالغ كافة الأسئلة العملية التى من قبيل « لماذا تدين نفسك المليكة بأى شىء؟ » فيعطى بهذا الفرصة لأنتيوخوس ليبرهن على العصمة المنطقية لموقفه التراجيدى ، حتى إذا أسكت أرزاس ، واقتنع العقل ، عدنا إلى ذروة منطق العاطفة فى الوقت المناسب لدخول بيرينيس .

ومشهد اللقاء مع بيرينيس يصل إلى درجة أكبر من الكثافة والحدة المصحوبة بمؤثرات موسيقية أثرى من حملة أنتيوخوس الكلامية؛ فإن بيرينيس فى ضوء العقل والواجب، ولكن فى جهل تام بممارضة روما، كانت تفكر فى الأمل الجميل المرتقب لحبها لتيتوس، بينما كان أنتيوخوس يفكر فى حبه لها، ذلك الحب الحى وإن كان معزوفاً عنه. وهكذا يتحول موضوع المناجاة الفردية لأنتيوخوس إلى نقاش ثنائى، يختتمه أنتيوخوس (لأنه أقرب إلى الحقيقة المؤلمة من بيرينيس إذ ينقصها العلم بحقيقة واقعة) كما اختتم المناجاة الفردية بقوله:

وفوق ذلك لا يشجيك أن أسى
قلبى الذى زال عنه النور والبصر

قد يُسمع الناس عما ذاق من ألم
كلا. فلا أثر يروى ولا خبر

وليس إلا بنىّ الموت سيدتى
ذاك الذى أنشده وأنتظر

يحامل لك ذكرى مغرم دنف
قد كان يوماً يناجيكم وينفطر

وبهذه الخطة المحكمة كل الإحكام، يمضى راسين فى إظهار الاختلاف فى الوحدة، ودائماً ما تكون الوحدة فى الاختلاف فى مسرحيته، وينتقل فى جلال وعظمة من الكثافة المركزة للمناجاة — وقد يتطور بها أحياناً فيجعلها نقاشاً ثنائياً أو ثلاثياً — إلى التحليل المنطقى الهادىء لمشاهد الحوار. بيد أن الغريب فى هذه الصورة الدرامية هو أن كل أطوارها يمكن إرجاعها بسهولة إلى موضوع واحد بالذات، فالأشخاص مثلا لهم كيان فردى ولكنه ضئيل، فأرزاس فى جوهره ليس إلا صوت أنتيوخوس فى محادثته نفسه، وهذا يصدق أيضاً على «أمناء سره» بيرينيس وتيتوس. أما عن الشخوص الملكية الثلاثة،

فإن بيرينيس امرأة وملكة ، وتيتوس إمبراطور روما ، وأنتيوخوس ملك تابع ، ومع هذا فإن حياة العقل التراجيدية التى يتقاسمونها واحدة ، كما أن المشهد المتعالى المنعزل حيث تقوم هذه الحياة بدورها بعرض فعل الذات الأبدى الحزين واحد ، وفى نهاية النقاش الثلاثى الذى تختتم به المسرحية ، يقوم صوت بيرينيس وحده بإبلاغ جمهور النظارة نصرهم المشترك وتحييهم المقسوم :

وداعاً ولكن نحن الثـ ـلاثة للورى عِبرة
لحب أتعس الحب وألطف ما جرت عَبرة
وأغرب ما روى الناس وأجروا فى الورى ذكره

فإذا نظر المرء إلى هذه المسرحية من زاوية نظر غريبة ، مبتعداً ولو قليلا عن وجهة النظر التى يتمسك بها راسين والتى يتطلبها من مشاهديه ، فإن بناء المسرحية البللورى بأ كله قد يبدو له منافياً للعقل خالياً من الحياة ، ولكنه إذا وضع المسرحية فى بؤرة مرآة العقل (الفكرة الأساسية فى المسرح الباروكى) لرأى فى حياة الإنسان لحظة كثيفة وثيقة الاتصال بالحياة ولا مهرب منها ولا فرار . فإن راسين حين قصر نفسه بكل شدة وصرامة على هذه اللحظة أو هذه الحالة من حالات الكيان النفسى كما قصر نفسه على منابعها التأثيرية ، عرّف الوسط التمثيلى و بالتالى الوسط الكلامى تعريفاً يوشك أن يكون فى مثل تجريد الأصوات الموسيقية ، لأنه كالموسيقى قد يمسنا بعمق مدهش، لا لشىء إلا لأنه نقى طهور ولأن تجريد الوسط فى ذاته ، كما هو الحال فى الموسيقى أيضاً ، هو الذى يمكن من تحقيق فكرة الشاعر هذا التحقيق المنضبط المحكم ، ثم هذا الشكل الأدبى الكامل ، وهذا التآلف الجمالى الذهنى البديع بين الألفاظ والمعنى .

وربما أمكن أن نزيد هذه النقاط وضوحاً بدراسة أصول الفن المسرحى عند راسين ، وكيف أنه استمدها من إحساسه البات الدقيق بالحياة البشرية و بالفعل الإنسانى .

المحاكاة العقلية للفعل :

أصول الفن المسرحي عند راسين :

فى الفصل الخاص بدراسة مسرحية «أوديب» لسوفوكليس ، كنا نحاول أن نجد طريقنا بين الكلمات والأشخاص وأحداث المسرحية المتغيرة إلى الفعل الوحيد الذى كان يحاكيه سوفوكليس ، وكنا نرى أن هذا الفعل وحده هو مفتاح التماسك بين عناصر البناء المعقد بأكمله . وقد ظهر لنا أن فى إمكان المرء أن ينظر إلى الحياة ، أو جوهر المأساة الخبىء ، كأنه يتحقق فى أعمال المحاكاة المتتالية التى يقوم بها الشاعر فى العقدة وفى الشخصية وفى العرض المنطقى وفى الحوار وفى أناشيد الجوقة ، وبهذا يكون سوفوكليس قد رسم لنا معالم الجوهر الوحيد حين أقام فنه على الحاسة التمثيلية البدائية اللطيفة ، وعلى التصنع والإيهام الطقسى اللذين كانا من سمات المسرح التراجيدى الإغريقى وخصائصه .

ومن الواضح جداً أن راسين وكورنيى لم يفهما فن الدراما على أنه محاكاة الفعل بهذه الطريقة ، وإن كانا يظنان أن مسرحياتهما مآس أو تراجيديات بالمعنى الإغريقى، وأنها تتفق مبادىء أرسطوطاليس . وكثيراً ما يذكر كورنيى فى « مقالات ثلاث » وراسين فى مقدماته محاكاة الفعل ، ولكن « الفعل » الذى كانا يعنيان لا يوحى بالفكرة التى نسبتها إلى أرسطو واستندت إليها فى تحليل «أوديب» ، فإن المعنى الذى كان يقصده كورنيى وراسين لا يعنى الفعل نفسه بمقدار ما يعنى نتيجته ، ولا يعنى حركة الروح أو بؤرتها وهى تحقق جوهرها لحظة لحظة ، بل يعنى الأعمال الواضحة المكشوفة ، وتسلسل الأحداث الذى يمكن أن يوصف بأنه وقائع مما يتمخض عنه الفعل ؛ ولهذا فإنهما حين يذكران « الفعل » يعنيان به عادة الأحداث المترابطة فى عقدة منطقية معقولة أو فى « مؤامرة » كما كانا يقولان .

ولا يصح لنا أن نستنتج من هذا أن راسين وكورنيى لم يشعرا بالفعل على

الإطلاق ، فإنهما لم يميزا قط بين الفعل والعمل ، ولا بين العقدة باعتبارها العلة الصورية أو « روح » المأساة و بين العقدة باعتبارها تسلسلا منطقياً للأحداث ، يقصد به إشباع العقل الجدلى[1] . إلا أن حياة مسرحيتهما « هو » الأسلوب العقلى للفعل ، وحينما يقول راسين عن « فيدر » Phédre[2] « إن جريمتها هى فى الحقيقة عقاب الآلهة أكثر منها وحركة إرادتها » ، فإنه لا شك يفتح عينيه على فعل تلك الشخصية بالمعنى الذى أفهمه من الفعل ، و إن كان فعلا فى أسلوب منطقى معقول . ولقد افترضا أن هذا الأسلوب للفعل هو بلا مراء الشكل والجوهر الوحيدان للحياة الإنسانية الحقة ، كما افترضا أن شهودهما يفترضون مثل فرضهما، ولهذا حملا فن الدراما على أنه ليس محاكاة الفعل وإعلانه بأساليب مختلفة ومن زوايا نظر متفرقة على أنه السر الأصيل، ولكنهما أخذاه على أنه التدليل الشديد الوضوح والإيجاز والاتساق على فحوى موضوع مسلم به سلفا ومقبول لدى الجميع.

وهكذا إذا أراد المرء أن يدرس الأساس التمثيلى لفن المسرحية الباروكية فإنه لن يجد عوناً له على هذا فى النظرية الكلاسية الحديثة ، وإن كان جانب كبير منها لا يعدو أن يكون بسطاً توضيحياً لكتاب «فن الشعر » بل على المرء أن ينظر فى الفعل الفريد الممتع للمسرحيات نفسها : وفى هذا الضوء يستطيع أن يفهم القواعد التى ظن النقاد وكتاب المسرحية أنهم قد استقوها من أرسطوطاليس .

إن « الفعل » فى « بيرينيس » (ولنستعمل هنا صيغة المصدر للايحاء إن لم يكن للتحديد) هو « أن يوضح حياة الروح التراجيدية من حيث هى عقل فى موقف الملوك الثلاثة العاشقين» . هذا الإيضاح هو ما يدعى النظارة إلى رؤيته، وهو الذى يؤديه أبطال الرواية الثلاثة ، وهو أيضاً الذى يصبه راسين فى عقدته

---

(١) يحسن بالقارىء الرجوع إلى « الملحق » آخر هذا الكتاب لمناقشة هذه الفروق.

(٢) إحدى تراجيديات راسين ، كتبها سنة ١٦٧٧ ، أى بعد كتابة بيرينيس بسبع سنين . (المترجم)

المنطقية أولا ، ثم فى عرضه المعقول للأشخاص (ملوكا وملكات كما ينبغى أن يكونوا منطقياً حسب الاتفاق المتعارف عليه) وأخيراً وفوق كل شىء فى النسق المنطقى والموسيقى الذى تمتاز به لغته .

ولكن ينبغى أن أحاول توضيح ما أعنيه من أن فن العقدة عند راسين هو بمثابة إيضاح منطقى ، فإن أرسطو فى الكتاب السادس من « الأخلاق » يشير إلى أن الاختيار الواعى الرشيد يتضمن شكل القياس[1] syllogism ؛ وعلى هذا فوقائع الموقف المادى (وهى أن روما تمنع زواج تيتوس من ملكة أجنبية) هى المقدمة الصغرى ، والمبدأ العام الذى يجب الانصياع له (وهو فى ذاته عقلى : إذ هو الأمر المطلق[2] categorical imperative) هو المقدمة الكبرى ، وما على

---

(١) نظرية القياس الصورية هى أهم ماترك أرسطو من أثر فى المنطق ، وهى تعبر عن العقل اليونانى الذى بلغ الأوج فى التفكير الاستنباطى ، حتى لتعد مثلا كاملا على التفكير المنطقى على نحو مايعد كتاب الهندسة لإقليدس مثلا كاملا على التفكير الرياضى . والقياس كما عرفه أرسطو فى « التحليلات الأولى » : « قول قدم له بمقدمات معينة ، فلزم عنها بالضرورة شىء غير تلك المقدمات » فهو تدليل مؤلف من ثلاثة حدود : مقدمة كبرى ومقدمة صغرى ونتيجة. وله صور كثيرة مختلفة أكثرها شيوعاً هو ما جاء على هذه الصورة : (مقدمتان موجبتان كليتان) .

كل إنسان فان	مقدمة كبرى
وسقراط إنسان	مقدمة صغرى
إذن : سقراط فان	نتيجة

أما المقدمتان فيفترض فيهما الصدق افتراضاً ، ثم ينظر ماذا تكون النتيجة التى تلزم عنهما ، ذلك لأن القياس يعنى بحسب بسلامة الاستدلال فى ذاته بصرف النظر عن صدق المقدمات والنتائج من حيث الواقع ، فهو صادق صدقاً إتساقياً يراعى فيه اتساق النتائج مع المقدمات وليس صدقاً انطباقياً يهتم فيه بانطباق النتائج على الواقع الخارجى ، وتلك هى صورية القياس أى اهتمامه بشكل الفكر وصورته بصرف النظر عن مضمونه ومادته . (المترجم)

(٢) اصطلاح فلسفى وضعه « كانط » واتخذه محوراً لمذهبه فى الأخلاق ، فعنده أن العمل الأخلاقى لاتلتمس مبادئه فى الميتافيزيقا التى لا تعرف « الأشياء فى ذاتها » وإنما تعرفها « كما تبدى لنا » ، ولا فى التجربة التى تسجل ماهو كائن ولا تبحث فيما ينبغى أن يكون وإنما فى العقل العملى . والمبدأ الأخلاقى الأول شىء واحد يعتبره الناس خيراً بلا قيد ولا شرط وهو « الإرادة =

بعد ذلك إلا أن أسمع صوت روما على أنه صوت الواجب العقلى ذاته ، لكى يطرد سلوكى بعد ذلك فى سلسلة مترابطة من القياسات ، أى كأنه حلقات من المنطق الخالص . فإن كان للمرء أن يجتهد فى تصور المؤلف وهو يصنع العقدة ، لا أن يتصور العقدة بعد اكتمالها ، فإنه يستطيع أن يرى أن صنع العقدة لا بد وقد ظهر له كأنه فى جوهره عمل منطقى ، وكأن الغرض منه هو مجرد إشباع العقل ؛ فالجوهر الذى يريد أن يوضحه هو حياة الروح التراچيدية من حيث هى عقل مفكر ، فالعقل هو القيمة الوحيدة ، والعقل هو الذى يجب أن ننصاع له على الدوام . وبناء على هذا يطرد الاقتباس وتنظيم وقائع القصة اطراداً استنباطياً، لأن مثل هذه الوقائع ستقتبس الاقتباس الكفيل بأن يجعلها تصور الطبيعة الأزلية للروح العاقلة ، أو بمعنى آخر حياتها وهى فى صراع مع العاطفة ، ولأنها ستنظم تنظيما يجعلها لا تفتأ تشير إلى الحتمية المنطقية لاختيارها ولهذا فإن راسين فى صنع عقدته (شأنه شأن سائر أبطاله) يعمد جاهدا إلى أشد وأقسى أصفاد العاطفة لكى يوضح لعقول مشاهديه هذا الجوهر، أو هذا الأسلوب العقلى للفعل، الذى يفترض فى أدب جم أنهم يشاطرونه إياه .

فى أصول الفن المسرحى عند راسين ، نجد أن الموقف الساكن فى عين العقل والذى يصور ورطته الأزلية هو وحدة التأليف الأساسية ، بينما الوحدة الأساسية عند سوفوكليس هى الإيقاع التراچيدى الذى يكشف فيه عن الجوهر الإنسانى الدفين فى أساليب مختلفة متعاقبة من الفعل ، وهو الجوهر الذى لا يتأتى له مطلقاً أن يستتم ويكتمل تحقيقه ، فهل ثمة تماثل بين تراچيديا العقل

= الخيرة» التى هى إرادة العمل طبقاً للواجب ، أى للواجب لحسب ، دون نظر إلى أى اعتبار آخر . فالواجب هو الذى يأمرنا «أمراً مطلقاً» بأن نصدر فى أفعالنا لا ابتغاء منفعة ولا اندفاعاً وراء رغبة ولكن استجابة للواجب لا لشىء إلا لأنه واجب . وهذا الواجب أو هذا الأمر مطلق لأنه يقرر أن الفعل ضرورى فى ذاته دون أى تعلق بشرط أو غاية ، ومن ثم صاغ كانط «الأمر المطلق» على هذا النحو : « اعمل كما لو كنت تريد أن تجعل الحكم الصادر عن عملك قانوناً كلياً ، أى للانسانية جمعاء » . (المترجم)

اللازمانية وبين « التغير » الزمانى من تحقيق للجوهر الإنسانى إلى تحقيق آخر مما يبديه الإيقاع التراچيدى الحزين ؟

لو أنك تدبرت تتابع المواقف فى فصول « بيرينيس » الخمسة فسترى ثمة شكلاً له شبه مجرد بإيقاع سوفوكليس التراچيدى ، ففى الفصول الثلاثة الأولى ، يكتسب الأشخاص وينظمون وقائع مواقفهم كلما استجدت ؛ ويطغى فيها مشاهد الحوار ، فيوافق هذا الجزء من المسرحية لحظة « الغرض » فى الإيقاع التراچيدى الذى يمثله الخصام أو الملاحاة «فى أوديب» . وفى الفصل الرابع حين تستبين الوقائع للجميع ، تبدأ الروح العاقلة فى المعاناة من حدس أكثر مباشرة بورطتها ، فلا توجد ثمة تحليلات منطقية جدلية ، بل توجد مناجاة كل من بيرينيس وتيتوس كما توجد المناقشة الثنائية بينهما ، وهذا مما يوافق الوجدان الذى يمثله سوفوكليس على لسان الجوقة أو فرقة المنشدين . أما الفصل الخامس فإنه يوافق لحظة الإدراك التى تنهى الإيقاع التراچيدى ، ففيه يتقبل الملوك الثلاثة نتيجة مواقفهم — أى فرقتهم الأبدية ، وانتصار الواجب والتضحية على الحب — على أنها التصوير الواضح المتميز النهائى لتراچيديا العقل . وإذن ففعل العقل فى هذا الموقف له بداية ووسط ونهاية ، إلا أن المدى الكامل للايقاع التراچيدى كما نعهده عند سوفوكليس ، وهو الذى ينشر أمامنا طيفاً كاملاً من أساليب الفعل بوساطة شتى أعمال المحاكاة — لا نجد له مثيلاً فى مأساة راسين ذات الدوافع الأخلاقية الخالصة .

ومما يكشف لنا الحجب أن ندقق النظر فى الآثار الباقية فى عقدة راسين والتى هى أجزاء من عقدة سوفوكليس : الخصام أو الصراع ، ومشهد المعاناة أو الوجدان ومعه جوقته ، ثم الإدراك الجديد أو التنوير برسوله أو خشبة مسرحه الظاهرة وتأمله الرهيب ؛ فإن مشاهد الحوار توافق مشاهد الخصام ، ولكن الحوار المهذب بين أرزاس وأنتيوخوس فى الفصل الأول بعيد بعداً شاسعاً عن الصراع المرير بين أوديب وتيرزياس حيث يراهن كل من المتصارعين على كيانه

الخلقى بجملته؛ فإن أحسن مايفهم أرزاس أنه مجرد صوت من صوتى أنتيوخوس وهو يحاور نفسه : لأن الـكيان الخلقى لا تخطئه العين ولا يمكن أن يتعرض للفقدان مادامت حياة المسرح مستمرة . و يصدق هذا أيضاً على المناقشات المريرة بين الشخصيات الرئيسية : بل إن مجرد إمكان حدوث المداولات متوقف على قدرة العقل، والعقل الذى يكفل الـكيان الخلقى فى كل فرصة سانحة . وحتى حينما يغضب البطل الباروكى غضباً شديداً (كما يفعل ثيذيوس فى «فيدر» وكثيرون غيره من أبطال كورنى) فإنه يقيم غضبه على الإحساس المتراكم بالعقلية المستفزة مما يذكر المرء بقولة أرسطو إن الغضب هو أقل الانفعالات عنفاً بالعقل وأسرعها شفاءً عن طريقه ، ولـكن إذا كان الـكيان الخلقى مكفولاً و « ضربة لازب » وهو الأساس الأول لـكل ما فى المسرحية من إيهام ، فلا مجال إذن لأن يوجد « وجدان » بالمعنى السوفوكلى على الإطلاق لأن الوجدان الذى تصوره جوقة سوفوكليس هو عبارة عن لحظة تغير فى الـكيان الخلقى : تشتمل على انهيار « شخصية » أخلاقية عاقلة ، ومعاناة المشاعر والصور التى توحى بماهية إنسانية قادرة على كلا الخير والشر ، قائمة أبداً فى أعماق الفرد بدواعيه اليائسة وتـكامله الضعيف الهش . فالوجدان السوفوكلى لا يمكن نقله إلى النظارة إلا على لسان الجوقة بما لها من كيان دون كيان الفرد ، وبما لها من محاكاة حركية وموسيقية وبما لها من صور حسية كصور الأحلام، لالشىء إلا لأنها تنقل تغييراً فى الـكيان الخلقى للفرد المتحقق العاقل على أعلى درجات التحقق والعقل . فإذا ذكرنا هذا، سهل علينا أن نعرف لماذا لم تـكن عند راسين ولا كورنى أى فـكرة عن استخدام الجوقة ، لأنها قائمة على أسلوب للفعل (أى موقف إزاء المعاناة) لا قبل لمسرح العقل أن يعكسه ؛ ولهذا السبب نفسه لم يفهما كلاهما ، ولا حاولا أن يستخدما لا التنوير ولا الإدراك الجديد الذى ينتهى به الإيقاع التراجيدى عند سوفوكليس .

ومع ذلك فإن من الواضح أن المأساة الراسينية فى جملتها هى نوع من

التنوير ، فإن حدس الحياة العقلية المباشر الذى يقوم عليه كل شئ يشبه الحدس الذى تنتهى به الجوقة السوفوكلية أو المأساة السوفوكلية (وإن كان مجرداً من الخبرة العملية) ويشعر راسين أن هذه اللحظة المجردة للفعل تحتوى ضمناً على كل ما بقى ، وأن هذه الطريقة للحياة هى هى جوهر الإنسان ، ويراها تبلغ من التجريد ، والوضوح والتميز ، والتحديد ما يشعره بعدم وجود أى تماثل مهما يكن بينها وبين طرائق الحياة الأخرى ، مثل «الوعى النوعى» الذى يقل عن هذه قابلية للتحديد ، والذى تمثله الجوقة ؛ أو الإدراكات التى تقل قابليتها للتشكل ، والتى هى خاصة بالصغار وبالسذج ؛ أو مجالس الشورى التى تعقدها الآلهة خفية على الطرف الآخر من السلم . ولما كان من المفروض فى بطل راسين أن يستلهم جوهر الحياة الإنسانية من البداية أصبحت مأساته مطلقة بكل معانى الإطلاق ؛ فهو ربيب لله فى المسئولية ، وهو بطل وكبش فداء فى آن معاً ، وفعل البطولة عنده (كما هو عند « توماس . أوف كانتربرى » لإليوت) هو الآلام التى يكابدها الشهيد فى سبيل الحقيقة .

ولهذا فإن الأساس التمثيلى للتراجيديا الباروكية ضيق غاية الضيق ، ولا يعدو رأس دبوس فى طيف الموضوع ، ذلك أنه يعين فناً لصنع العقدة هو ببساطة توضيح للجوهر ، وهو يحدد وسيطاً دراميا طبيعياً بالنسبة إلى العقل ، ذلك هو وسيط الكلمة والتصور . ولهذا السبب كان الأسلوب الفرنسى الكلاسى فى التمثيل بماله من قدرة فائقة على التأنق والتدقيق فى حدوده الضيقة ، يميل إلى التوحيد بين التمثيل والإلقاء ، وكان الفعل أو الموضوع الذى يعرض راسين يتمخض بطريقة تكاد تكون طريقة تلقائية عن هذه الأوزان العروضية أو الإسكندرانيات[1]

(١) فن من فنون الشعر الفرنسى ظهر فى القرن الثانى عشر على يد الشاعر الإسكندر الباريسى Alexander de Paris الذى كتب رواية عن حياة «الإسكندر الأكبر» نظمها فى أبيات من الشعر ، كل منها يتألف من اثنى عشر مقطعاً ومن قافية مذكرة وأخرى مؤنثة فى كل بيتين على التوالى . ولقد ندر استخدام هذا الشكل حتى القرن السادس عشر حين قام شعراء عصر النهضة بإحيائه ، وبلغ قمة تطوره فى القرن السابع عشر على يد راسين . (المترجم)

Alexandrines التى تجعل المأساة مفهومة لنا وملء أسماعنا ؛ وإذ كان لشعر راسين ماله من منطقية وموسيقية ، فإنه يسيطر على أداء الممثلين سيطرة كاملة كما يفعل فاجنر عن طريق مقاماته الموسيقية .

وفن «الإسكندرانيات» الراسيني هذا مرتبط بعبقرية اللغة الفرنسية ارتباطاً يتعذر معه الوصول إليه فى اللغة الإنجليزية ، أو حتى الاستمتاع به فيما أظن استمتاعاً تاماً إلا لمن ولدوا بخصائصه ، ولكن المرء يستطيع أن يرى خطوطه العريضة ، ويرى أن بيت القصيد نفسه فى تفصيلاته يحقق الفعل فى جملته . فالمسرحية تنتقل بين الإحساس العنيف بالحدس فى المفاجأة وبين مشاهد الحوار الجدلى الأكثر أناة وصبراً ، ولكنها كلها مصبوبة فى الإسكندرانيات ، وهى تفى بالغرض فى كلا الحالين لأنها فى أساسها شكل بسيط متناسق . ففى الوزن الكامل للمصراعين المقفيين ، وفى الوزن الكامل للبيت المنفرد (الذى ينكسر فى الوسط باطراد وإن لم يكن على الدوام) يشعر المرء بالصورة المنطقية للدعوى والنقيض[1] ، وبالصدع التراجيدى بين العقل والعاطفة ، وبالتناقض الذى

---

(١) اصطلاحان منطقيان يطلقان على طرق المنهج الديالكتيكى أو الجدلى الذى استخدمه هيجل بقصد الوصول الى الحقيقة . فالشىء الموجود ويصطلح على تسميته بالدعوى thesis يقابله نقيضه antithesis ويتألف منهما معاً وجود أكمل يجمع بين مزايا الاثنين هو فى اصطلاح هيجل مركب النقيضين synthesis . فالفكر فى حركته ينتقل من وضع الى نقيضه ثم منهما الى التآلف بينهما ثم يبدأ التناقض مرة أخرى حتى ينتهى إلى مركب أكمل من المركب الأول ، وهكذا الى أن يبطل التناقض فى الأجزاء باحتوائها جميعاً فى الكل الذى لايوجد خارجه شىء آخر يناقضه لا وهو الحرية . وجاء ماركس فاستعار هذه الفكرة وعكسها بأن جعل الحركة الديالكتيكية تقوم بين أوضاع مادية اقتصادية بدلا من قيامها بين أفكار عقلية منطقية : فالنظام الرأسمالى – مثلا – فيه وضع ونقيضه ، فيه عامل وصاحب عمل ، فيه كادح وصاحب رأس مال ، ويستحيل قيام رأس المال بدون اليد العاملة إذ لابد لهما من نظام واحد يلتقيان فيه معاً ، ولكنهما نقيضان إذن ، فلابد من صراع بينهما ينتهى الى مرحلة يلتقى فيها الطرفان ويجتمع فيها النقيضان بحيث يصبح العامل هو نفسه صاحب المال ، وهذه هى المرحلة الاشتراكية التى مهد ماركس لها بفلسفته التاريخية ، فعنده أن المادة هى كل شىء ، وأن الفكرة مخلوقة من المادة ، وأن الوعى الإنسانى هو أعلى ما ارتقت إليه المادة من أطوار التاريخ ، وقد أطلق على مذهبه هذا اسم «المادية الجدلية» وعلى قوانينه اسم التفسير المادى للتاريخ . (المترجم)

لا يلتئم فى الموقف التصويرى بين روما و بين حب الشخوص الملكية الثلاثة . ولكن راسين يبنى على هذا الأساس الصورى الشديد البساطة نوعاً من فن الزخرف المتشابك أو « الأرابيسك » المنطقى والموسيقى ذا تنويع كبير ، ففى البيت الأول من المسرحية[١]

"Arrêtons un moment, / la pompe de ces lieux."

هلم بنا ننتظر لحظة فهذا المكان المهيب الجليل

نجد أن كلا مصراعيه تمثيل حسن يمثل الصمت الملىء بالرهبة الذى لزمه أنتيوخوس وأرزاس (تمثله معانى الكلمات كما تمثله الوقفة الفاصلة بين المصراعين) ويمثل فخامة حجرة تيتوس (التى يبديها المسرح الفعلى لعين النظارة والممثلين على السواء) وكلاهما يعنى نفس الجوهر وهو الوعى الأخلاقى التراجيدى المستنير؛ وفى بداية نجوى أنتيوخوس الأولى نصادف أربع طرائق متوازنة للتعبير عن شىء واحد :

Eh bien ! Antiochus / es-tu toujours le même ?
Pourrai-je, sans trembler / lui dire: Je vous aime?

والآن يا أنتيوخوس ، أنت كما أنت دائماً ،

فى وسعى أن أقول لها دون حرج . « أحبك » !

فنشعر بأن أنتيوخوس ومسألة شخصيته المطردة ، وهزات كيانه الداخلى ، ومسألة التصريح بحبه كلها متمثلة فى بناء البيتين وكأنها الشىء نفسه ، وهذا هو ما أعنيه بالسكينة المرتعشة للحظة الفعل « الواحدة » : ففى المناجاة تقترب كل الاقتراب من حياة الروح نفسها ، وقبيل نهاية هذه النجوى ينتصب التناقض التراجيدى (وهو ما يُشعر به الشكل الموزون حتى إذا كان المقصود منه التعبير عن وحدة الشخصية) فى شطرين متوازنين من بيت واحد :

---

(١) يلاحظ هنا أن المؤلف حريص على إيراد النص الفرنسى بقصد بيان التقطيع فى شعر راسين . (المترجم)

Craint autant ce moment / que je l'ai souhaité. (١)

فإن بناء البيت ، وما فيه من قوى الخوف والرغبة المتساوية والمتعارضة تؤدى جميعها فى اثنى عشر مقطعاً ذروة المأساة نفسها ، ولست أحاول أن أتحدث عن موسيقى راسين — عن معين أوزانه الذى لا ينضب ، وعن أصدائه النقية المصلصلة — ولكن موسيقاه وسيلة أخرى من وسائل التأكيد والتنويع فى المبدأ الصورى نفسه ، هذا المبدأ الذى لا يفتأ أن يكون كاملاً فى كل لحظة : ويظل دائماً فى النهاية . فربما يرتفع وجيب الصدع التراجيدى وينخفض كثافة وتركيزاً ولكنه فى جوهره لا يمكن أن يتغير أبدا ؛ وربما تراكمت الأمثلة والصور المتوازنة عن النقطة نفسها بقصد التأكيد ، ولكنها جميعاً « تُنشر » بالموازنة بين الدعوى والنقيض . فمن إحدى وجهات النظر لا يمكن للصدع التراجيدى أن يعلى عليه : ذلك أن صورة « الإسكندرانيات » تتجه وجهتين ، ومن وجهة نظر أخرى لا يفتأ هذا الصدع يعلى عليه : ذلك أن المبدأ الصورى واحد ، والجوهر المقصود واحد . والخلاصة أن الصورة العروضية الإسكندرانية فى ذاتها هى التحقيق النهائى لحياة العقل المتناقضة ، وقد صبت فى قوالب كثيرة متنوعة من راسين إلى ڤاليرى ، ومع ذلك فهى صورة واحدة .

ويتضح لنا كمال الوزن الإسكندرى وضيق نطاقه معاً وضوحاً قاطعاً لو أننا نظرنا ، ولو فى حدود عامة ، إلى صورتين أخريين للشعر يحاكى فيهما الفعل ، ذالك هما شعر شيكسبير المرسل أو غير المقفى Blank Verse وشعر دانتى ذو القافية الثلاثية Terza rima ، فإن الشعر بلا قافية يكون قريباً من إيقاع الكلام اليومى ، إنه شعر مرن — أو ربما أمكن القول إنه فى ذاته لا صورة له — حتى ليتسع

---

(١) لا يكتمل لهذا البيت معنى إلا بالبيت الذى قبله :

Mais quoi ? déjà je tremble, et mon coeur agité.

وبذلك يكون معنى البيتين :

لكن ماذا دهانى ؟ أرتجف من الآن ، وقلبى المضطرم
يخشى هذا الوقت بقدر ما كان يوده ويتمناه (المترجم)

لجميع أشكال الفعل ، وجدانية أو أخلاقية أو متحققة فى التنوع الذى لاينتهى للشخصية الفردية . ولهذا السبب نفسه لا تعطينا هذه الأشعار نظرة واحدةللفعل كما هو شأن الإسكندرانيات ، بل يتوقف استعمالها على بصيرة الفنان السابقةعلى قرض الشعر . أما ثلاثيات دانتى فهى صورة من صور الشعر تبلغ من الإتقان والتطور الواعى ماتبلغه الإسكندرانيات ،وهى مثلها أيضاً فى أنها تنشىء فى الذهن تصوراً للفعل ولـكنه تصور مغاير لذلك الجوهر الثابت الـكامل التحقيق لأنه تصور الإيقاع التراجيدى الحزين ، ولهذا فإنه بالرغم من أن الثلاثيات قد تعرض علينا صورة لحظة بالغة الوضوح والتميز ، إلا أن القافية التى تربطها تمضى دائماً إلى الأمام ، وحركة الشعر التى لا تتوقف أبدا توحى بجوهر إنسانى لا يتم تحققه الأخير على الإطلاق ، ولـكنه مع ذلك حاضر قائم فى واقعيته المتغيرة باستمرار .

وهكذا يتبين أن لغة «بيرينيس» كمقدّمتها تظهر جوهراً واحداً لا يتغير ، ولـكن ما شأن الشخصيات الفردية ؟ وكيف يمكن للـكيان الفردى أن يظهر مثل هذا التصور الفرد أو المتحد مبنى ومعنى ؟ إن فـكرة أرسطو هى أن الشخصيات إنما تُحاكى «بالنظر إلى الفعل»،وقد رأينا كيف تنطبق هذه القاعدة على « أوديب » انطباقاً تاماً : إذ أن الفعل فى تلك المسرحية إنما يتمثل فى صور فردية متميزة وإن كانت متماثلة ، وفى شخصيات شتى ، وفى أساليب متنوعة للحياة فى الشخصية الواحدة ؛ فإننا فى خبرتنا بالمسرحية المـكتملة نرى الأفراد أولا ، ونستنتج أخيراً وحدة الـكل عن طريق قياس التمثيل . ولـكن المفروغ منه أن حقيقة الفرد فى فن راسين المسرحى ذات مفهوم شديد الاختلاف ، فإن راسين لا يعنى بالشخصية الفردية إلا من حيث هى تصوير وتوضيح لفـكرته المجردة ، ولا يهمه منها إلا مقدار ما يحتاج إليه فيما يستخدم من موقف مادى محدد ، ولا يهتم بها إلا بقدر ما تـكون حياتها هى حياة العقل الواحدة . وهو يحاكى الشخصية لا « بالنظر » إلى إظهار الفعل من زوايا متنوعة وأساليب متعددة ، بل يحاكيها إما لتوضيح تصور ذهنى أولى عنها a priori ، أو لـكى

يعرض هـــذا الجوهر نفسه عرضاً مباشراً (كما هو الحـــال فى المناجاة) .

ولهذا فهو يضع ملوك وملــكات كوماچين أو فلسطين بحسب مفهوم يستعين من أجله استعانة شكلية بشهادة أرسطو ، فما لبيرينيس أى علاقة بفلسطين ، ولا من الممــكن أن نهتم بهـــا إذا كانت ملــكة أو غير ملــكة . وهى لا تسكن ذلك العالم الفانى حيث يكون لتقاليده المتوارثة وجغرافيته وأوضاعه الاجتماعية وتياره التاريخى أهمية ذات شأن ، وذلك لأن راسين لا يهتم إلا بلحظة واحدة من الحياة النفسية ، و يضع كل ما عداها مع الرموز أو الإشارات التقليدية التى تقصد لمجرد التوضيح .

إلا أن المدهش حقا هو مقدار الحيوية ، وحتى الحيوية الفردية ، التى يستطيع راسين أن يظهرها باستمساكه بهذه الزاوية الوحيدة من زوايا النظر ، وهذا الأسلوب الوحيد من أساليب الفعل ؛ وإن زيارة واحدة إلى طبيب الأسنان تحيل الناس جميعا إلى ملأ واحد تربط بينه وشائج القربى والنسب ، وإن كرة الصلب الصغيرة تلك لذات معنى حميم لـكل من سمعها تطن مقتربة من عظمة الفك ، فإنها تثير العواطف وتستدعى تشـكيلات زخرفية (أرابسكية) من التفـكير لا شأن لها بالنوع أو اللون أو الجنس أو العقيدة ، ومع ذلك ففى طوق المرء أن يلحظ الفروق الفردية فى نطاق البحث الضيق الذى تنشئه . وكذلك النظرة المتحجرة إلى الواجب العقلى ، منذ أن اعترف بأنه نهائى ولا مهرب منه ، تثبت الشخصية كلها ، ور بما نفعت فى إبراز الاختلافات الفردية فى الموقف إن كان هذا يهم من يلاحظه . وعلى الرغم من أن بيرينيس لا ترى إلا على خشبة المسرح العقلى المجرد ، إلا أنها أنثى كاملة الأنوثة ، وحديثها مع تيتوس فى الفصل الرابع يفيض بأمثلة من الاستبصار النفسانى الرقيق ، وفوق هذا تشعرنا بيرينيس بأنها امرأة من نوع خاص تختلف اختلافا كبيراً عن « فيدر » مثلا ، وكل تقريظ كتب فى مدح سيكولوجية راسين ، ودقته ومعينه الذى لا ينضب

فى « علمه بالقلب الإنسانى » له ما يبرره ولاسيما فى تصويره للنساء[1] ؛ فلئن كانت النظرة التى ينظر بها ضيقة شديدة الضيق ، فإنها لغاية فى الكشف والتوضيح ، وإن استعماله لها راجع إلى تصوره الطموح الصارم للشكل ، وإلى المسرح الذى كان يكتب له ، لا إلى نقص فى نفاذ بصيرته المباشر فيما يتعلق بتنوع الحياة الفردية .

والحقيقة بالتأكيد هى أن كتابة التراچيديا تتطلب أكثر من مجرد الذهن ، وكلما درس المرء روح مسرحية راسين ، رأى أنها تستمد جذورها على الرغم من كل جهودها المتجهة نحو التجريد الكلى ، من الحياة الواقعية فى زمان ومكان معينين ، وتتغذى من إحساسه المباشر بالحياة . كما يتبين المرء أن مسرح العقل ، الذى تراءى فى ذروة كماله أنه « هو » المسرح وحده ، والذى منع كل فكرة أخرى عنه سنوات بعد أن فارقت الحياة أشكاله الجليلة ، إنما يبدو الآن فرنسيا باروكيا متكلفا كما يبدو لويس نفسه فى الشعر المستعار وأشرطة الدانتلا والكعب العالى وما إلى ذلك من ضروب التصنع التى اشتهر بها عصر لويس الرابع عشر .

مسرح العقل فى زمانه ومكانه :

للفلسفة العقلية علاقة بتراچيديا راسين كعلاقة فلسفة أرسطو بتراچيديا سوفوكليس ، وربما أمكن للمرء أن يعلم من هذه العلاقة شيئا كثيرا عن فكرة

---

(١) الواقع أن راسين فتح أفقا جديدا فى المسرح حينما اهتم ببطلاته بينما كان كورنيى يركز معظم اهتمامه على أبطاله ، وفى هذا ما يتفق ونزعة الأول إلى إثارة عاطفة الحب ونزعة الأخير إلى تشجيع الإعجاب بالبطولة . فإذا كان كورنيى أشبه بأسخيلوس الذى بلغ أعلى مراتب صور المذكر فى المسرح الكلاسى ، فإن راسين بما يسود شخصياته النسوية من عاطفة مشبوبة واستبصار عميق بأخفى أسرارهن كثيرا ما يذكرنا بيوربيدز . ويبدو ذلك بوضوح فى مسرحياته الثلاث : (بيرينيس ١٦٧٠) و (إفيجنى ١٦٧٤) و (فيدر ١٦٧٧) التى اقتبسها من المسرح الإغريقى ، وكانت المرأة هى الشخصية الرئيسية فى كل منها ؛ وفيها جميعا يتضح مدى تمكن راسين من أسلوبه الخاص فى الفن التراجيدى . (المترجم)

راسين عن الفعل وعن مبادىء الإنشاء عنده أو الكتابة المسرحية . ولعل ديكارت كان يصف أصول الفن المسرحى عند راسين ، حينما كان يستنتج الوجود من الفكر ، وحينما كان يتطلب لقيادة العقل قيادة صحيحة أفكاراً واضحة متميزة لها وضوح الرياضيات وتميزها[١] ، وكذلك من الممكن قراءة « ميتافيزيقا الأخلاق » لكانط المبنية على حدس الروح من حيث هى عقل والتى تستخلص دليلا معصوما للسلوك فكرة المعقول نفسها ، على أنها عرض للفعل فى « بيرينيس » ؛ إلا أن مسرح العقل كما وجد فعلا فى الواقع كان تعبيراً عن الذوق الباروكى ، كما كان معهداً شعبياً له مسرحه وممثلوه وجمهوره من النظارة ويستحوذ على الفهم والتأييد العام ، وإذن فهو باختصار مرآة للحياة البشرية والفعل الإنسانى تشكل فى زمان ومكان معينين ، ولم تكتب له إلا الحياة الطبيعية الفانية التى تكتب لغيره من المسارح . فلم تعد مبادئه العقلية تبدو لنا خالدة واضحة بذاتها ، بل نرى الآن أن راسين كان يتمتع بمزية فقدناها ، بعد أن صرنا لا نستريح للكمال العقلى الذى وصل هو إليه .

ويقدم لنا الأستاذ چاك ماريتين[٢] نظرية شاملة فى المذهب العقلى

---

(١) أنظر على سبيل المثال « ثلاثة مصلحين » (فصل « ديكارت ») و « تأملات فى الذكاء » و « التمييز من أجل التوحيد » .

(٢) تقوم الكلاسية فيما تقوم على أساس من الفلسفة العقلية كما وضعها أرسطو ونقلها شراحه من الإيطاليين فى القرن السادس عشر إلى أن تلاقت عند الفرنسيين مع النزعة العقلية التى أشاعتها كتابات ديكارت . وقوام هذه الكلاسية السير على فصل الأجناس الأدبية والمحافظة على الوحدات الثلاث فى المسرحية والأخذ بنظرية المحاكاة كما وضعها المعلم الأول . وعند الكلاسيين أن العقل مرادف للذوق السليم والحكم السليم ومن ثم فهو وسيلة تقعيد القواعد وترسيخ التقاليد ، وهو أيضاً محك قبول الخواطر ورفضها على أساس قربها من المنطق والفكر وبعدها عن العاطفة والخيال . وعلى ذلك كان الشعر عندهم « لغة العقل » على الشاعر ألا يسجل منه إلا ما كان عاماً مشتركاً بين الناس ، وبذلك آثروا الشعر المسرحى على الشعر الغنائى ، وفضلوا الذوق الجمعى على الذوق الفردى ، ورفضوا النزعة الذاتية من أجل الخضوع لما تواضع عليه المجتمع . والكلاسيون إذ يتخذون العقل وسيلة المعرفة ويرون أنه ثابت غير متغير يذهبون إلى أن الحقيقة واحدة فى كل زمان ومكان ، وأن الأدب =

الحديث نفسه ، فيمكننا من أن نرى الفرق بين العقل المؤله فى عصر العقل و بين الذكاء الواقعى فى تراث الإغريق والعصر الوسيط ، كما يقدم لنا برجسون فى « منبعا الأخلاق والدين » نظرية أخرى فى المذهب العقلى الحديث مستمدة من دراسته لدور العقل فى المجتمع ، فهو يقول مجابهاً فكرة الفيلسوف كانط إن فكرة القسر المطلق للواجب العقلى (وهى الأســـاس فى التراجيديا الراسينية) تستمد دائماً فى حقيقتها من نظام اجتماعى ثابت ومحدد ، إذ لا يمكن لنظام اجتماعى أن يعقل إلا بعد قبوله على أنه نهائى (بدرجة ما من الوضوح) وفى هذه الحالة وحدها يمكن للمرء أن يوحد بين الواجب والعقل كما فعل راسين وكانط ، لأن اللحظة التاريخية التى تبنى فيها الأخلاق على العقل هى اللحظة الوحيدة التى لا يكون المجتمع فيها بادى التغير ، فيمكن عندئذ أن ينظر إلى نظامه وكأنه — حق ودائم — فى آن واحد . وهذا هو نوع المجتمع الذى يسميه برجسون بالمجتمع المغلق أو « المقفل » ؛ مقفل فى وجه أى تغيير إلا الفناء والزوال ، ومقفل فى وجه أى إحساس بالتماثل بين صورته و بين صور المجتمعات الأخرى ماضيها وحاضرها وما يرتسم منها فى الخيال ، ومقفل أخيراً فى وجه أى علاقة مخالفة لما هو قائم فيه بين الجماعة الإنسانية و بين العالم الذى يحيط بها .

ولست أدرى إلى أى مدى من الدقة يصدق كلام برجسون هذا على تاريخ فرنسا فى عهد لويس الرابع عشر ، ولكنه بلا ريب يصف المجتمع المثالى الذى يصوره مسرح راسين ، المرآة الرسمية لذلك الزمان الذى تجمدت فيه التفصيلات بحرفيتها — كضفائر الشعر وطيات الثياب وقواعد البلاط والآداب العامة —

= فى صحيحه انعكاس للحقيقة . وهذا بعينه ما قاله ديكارت حين ذهب فى كتابه التاريخى « المقال فى المنهج » إلى أن الأفكار الرياضية هى وحدها التى تتلاءم مع العقل ، وهى وحدها التى تكون المقياس الذى يقيس به العقل سائر الأفكار ، وهى وحدها التى تعرض للعقل بوضوح وتميز لا سبيل معهما إلى الشك فيها . ففى الرياضيات دون سواها بلغ العقل الإنسانى مرتبة اليقين ، « واستطاع أن يكشف بهاء الحرية الروحية ، وأن يستعيد يقين الحقيقة العقلية ؛ وأن يجد الله » (المترجم) .

حتى ثبتت وتحجرت واتضحت وضوحاً عجيباً لعين العقل ، ومع ذلك فالمفروض فيها أنها تصور نظاماً اجتماعياً يدعى أنه هو مجتمع روما وفلسطين وكوماچين ، فالناس مبعدون عن خشبة المسرح سواء أكانوا عشاقاً « مقيمين » على العهد أم « متقلبين » ، والعقل يتبلور على المنصة الضيقة للصفوة الخالدة ، تحدوه عاطفة قوية نحو الـكمال الواقعى والـكمال التجريدى .

فإذا نظر الإنسان إلى مسرح راسين من هذه الزاوية الغريبة — لا من حيث هو حقيقة فى ذاته بل انعـكاس لصورة تـكونت فى لحظة بعينها من لحظات التاريخ — بدا له أن ذلك المسرح كانت له دلالته الاحتفالية الخاصة : وهى ليست دلالة الشعائر الدينية والطبيعية التى كانت فى المسرح التراچيدى الإغريقى ، بل هى دلالة « اللعبة » المحدودة والمصطنعة اصطناعاً . وقد أظهر دنيس دى روجمون فى رسالته عن « الحب فى العالم الغربى » أنه فى أثناء « عصر التنوير » حين كان المجتمع يشعر فى ذاته بالعدالة والأمن كانت كثير من الوظائف الاجتماعية تتحدد وتعرف حسب قواعد متفق عليها من قبل شأن الألعاب الرياضية ، بل إن الحرب نفسها فيما يقول ، لم تـكن الصراع الشامل الذى نعهده بل كانت نزاعاً محدوداً على مراهنات بعينها كما هو الشأن فى لعبة الشطرنج ؛ فالتخطيط الحربى سابق على القتال ، والشكل أيضاً سابق على المضمون . ولربما تغيرت أوضاع الأقاليم ، أو دفعت الجزية أو الغرامة ، أو فقد الأفراد حياتهم ، إلا أن أساس الحياة المتحضرة لم يكن موضع رهان أو صراع . وهذا وصف يلقى قدراً كبيراً من الضوء على التضحية وعلى اللعبة الاحتفالية فى التراچيديا الباروكية ، فإن « التضحية » هى ثمن الدخول فى اللعبة : وهى قبول سلطان العقل . ولم يكن لغير الصفوة المختارة — أى الملوك وحدهم — حق الاشتراك فيها ، ومع ذلك فإن متاعبهم الاحتفالية التى تمثل الحياة الإنسانية نفسها بحكم التقاليد ، كما تتمثل فى مصارع التزاوج بملـكات النحل التى تـكبر سائر الشغالة منها وتزيد عليها أبهة وزينة — تؤلف بؤرة الحياة فى مجتمعاتهم

على أكمل ما تكون . هذا وإن يكن تصوراً خطيراً سامقاً متحضراً ، إلا أنه يعانى من فرط خيلائه وشدة تحديده ، وربما طاف بخلد الإنسان (إذ يذكر الشعور المستعارة والبريق اللماع والرائحة الكريهة النتنة) وصف كوكتو لأسلوب مسرحيته « أنتيجونى » بأنه : « ذلك الجمع الحاشد الذى يؤلف موكباً ملكياً شديد القذارة كأنه عائلة من الحشرات » .

وعند دى روجمون الكثير مما يستحق أن يقال عن مأساة « فيدر » لراسين ، وهى التى تعنيه بوصفها مثلاً على الأسطورة العاطفية التى يتعقبها فى كتابه ، فهو يظهر مقدار الحياة العاطفية التى صبت فى القالب العقلى للمسرحية وتمثلت فى عين القريحة ، ويقول إن راسين يستطرد بوعى منه أو بغير وعى فى الطريق الجامح الذى سلكته « كورتيزيا » Cortezia بما فيها من مجالس الغرام ومحن الفروسية ومراتع اللعب ، لعب العاطفة . وكثيراً ما يوصف راسين لا على أنه المحتفل بالعقل بل بالعاطفة ، وكثيراً ما ظن هو فى نفسه أنه كذلك وأنه لا تعارض بين « تصوير » العاطفة والتمسك بمبادىء العقل واللياقة ؛ ولكن دى روجمون يرى هذا التعارض ويؤكده ، فيما أعتقد ، إلى درجة تغمض معها طبيعة فن راسين . ومع ذلك فإن مسرحيات راسين ، بل والفن الباروكى إجمالاً ، يظهرنا على أمارات للتوتر حتى لكأن القوالب المتصلبة لا تستطيع فعلاً أن تشتمل على الحياة التى كان مفروضاً أن تشتمل عليها . وهكذا تبدو لنا الكلمات الجامعة التى يصوغ فيها نصير الكلاسية الحديثة مشكلته — من قبيل روما تتجهم أو ترتعد ، أو الكون يبكى أو يصفق — كأنها صيحات هستيرية شيئاً ما ؛ ويبدو القديسون المنحوتون من الصخر فى تمام العجز وهم يجزعون ويضرعون إلى الآلهة طلباً للرحمة والغفران ؛ كما أن الزى البالغ حد الزينة الذى يعبر به الملك عن مسئوليته المعقولة يبدو كأنه انتقام لئيم من الكائن المشدود فى قميص كتافه .

و بيرينيس مثل مناسب لهذا المسرح ، وذلك لأن موضوعها الأخلاق البالغ

أعلى مراتب الوعى هو إلى حد كبير الموضوع الرسمى لتلك الحقبة . ولكن كتاب المسرح الباروكى حاولوا أحيانا أن يظهروا التغير الأخلاقى فى مرآتهم الثابتة ؛ ومن هذه المحاولات ما هو جدير بالاهتمام ، سواء نجحوا فيه أو كان فشلهم المحدود دليلا على قصور مسرح العقل نفسه . و « فيدر » لراسين تبدولى واحدة من هذه المحاولات الناجحة و إن كانت تعرض أولى الخطوات فى سبيل التغيير : وهى خطوة انحلال الكيان العقلى الأخلاقى تحت تأثير العاطفة أو المعاناة ، فالمسرحية ناجحة لأن راسين قد أظهر هذا الانحلال من وجهة نظر العقل الذى يواجه التحدى ، فلا تبدو « فيدر » بل إنها لا تحيا ، إلا فى ضوئه ؛ وحينما يتعذر عليها أن تطيع دواعى العقل إذا بها تختفى عن الأنظار :

والموت إذ سل من عينى نورها

أعاده لنهار كانتـــا لوثتـــاه

ولعل مسرحية « بوليوكت » Polyeucte لكورنى أوقع مثلا فى هذا الصدد ، لأنها مصوغه صياغة تظهر تغيراً من ذلك النوع الكامل الذى يقوم عليه الإيقاع التراجيدى عند دانتى وسوفوكليس : أى التغير من صورة عقلية للحياة الإنسانية إلى صورة أخرى مماثلة ترتكز على نظرة أوسع . فالمفروض أن « بوليوكت ، الشهيد » قد ألفت لبيان تحول شخص نبيل وثنى إلى قديس مسيحى وأحسب أن قلة قليلة من القراء يمكنها أن توقن بأن تغير القلب وليس التغير الظاهرى هو حقيقة موضوع هذه المسرحية ؛ ذلك أننا حينما تقع أنظارنا لأول وهلة على « بوليوكت » نرى صديقه المسيحى نيارك Nearque يستحثه على العماد بينما بوليوكت ، الذى كان يتخذ فى هذا الوقت دوراً شبيهاً بدور « أمناء السر» أو الوصفاء فى بيرينيس ، يقيم كل الاعتراضات العملية ؛ فعماده مثلا سيباعد بينه و بين بولين زوجته الشرعية المحبوبة . فإذا رأينا نيارك و بوليوكت فى المرة الثانية رأينا أن الأخير قد تلقى الرحمة والغفران خارج المسرح ، وأنه قد تحول فى لمح البصر إلى مرتبة الشهيد : فهو يحرص على ملاقاة الموت نفسه بأن يقدم على

تحطيم آلهة الوثنيين فيقوم نيارك هنا بدور الأمين كاتم السر ، ويظهره على المتاعب العملية للاستشهاد بينما بوليوكت هو الذى يقيم الاتساق المنطقى لموقفه من حيث هو قديس . وفى الفصل الأخير من المسرحية يقابل كورنى بين بوليوكت المسيحى المتنطس و بين سيفير النبيل الرومانى والوثنى المتنطس والفارق على طريقة أنتيوخوس فى حبه اليائس لبولين زوجة بوليوكت . ولكن هجران بوليوكت المسيحى المؤمن لزوجته بولين يبدو شبيهاً بصنيع سيفير فى هجرانه البطولى المعقول . نعم إن مبدأ بوليوكت المسيحى يناقض مبدأ سيفير الوثنى ولكن كلا المبدأين مبنى على كمال الروح الفائقة ، وكلا الرجلين باحث عن زيادة « عظمته » بالتخلى عن بولين ذات الحظ السيء ؛ فاستقر الأمر على قداسة بوليوكت وأصبح كل ما يفعله وكل ما يقوله عن عواطفه نتائج تنتج كما ينتج المنطق المحتوم من موقفه المعقول . غير أن الغفران الإلهى المفاجيء لم يذهب ببهاء البلاط أو الصالون ولا بتأدب الشخصيات ، بل لم يذهب بصقال مرآة العقل الثابت الذى لا حراك فيه . ولربما عنَّ للمرء فى دراسة تفصيلية « لبوليوكت » أن يميز التقوى وشعور التغير المتطهر الذى كان يخامر كورنى فيما يحتمل ، من خلال الصورة التى يعرضها فى كلمات مسرحه العقلية ؛ ولربما أشار المرء إلى لحظات (كلحظة شعر بوليوكت الغنائى الجميل ، التى هى بمثابة الشذوذ فى ذلك المسرح) حين يبدو كورنيى وكأنه يبحث عن مسرح أوسع وعن وسط أكثر مرونة ، ولكن النقطة الهامة هى التى ستتأيد فيما أعتقد : وهى أن التغير من مستوى للوعى إلى مستوى آخر سواه لا يمكن أن يعرض فى مسرح ذلك الزمن ، وهو المسرح « المثالى » المغالى فى مثاليته[1] .

---

(١) الصحيح أن عودة كورنيى إلى المأساة فى مسرحية بوليوكت ١٦٤٢ ، فتح أمامه الطريق إلى عالم آخر أتبعه بعوالم أخر فى مسرحياته التى جاءت بعد ذلك ولعل أهمها : بومبى ١٦٤٢ ، وهرقل ١٦٤٦ ، ثم أوديب ١٦٥٩ ، وسرتوريوس ١٦٦٢ . غير أن هذه الجهود أبعدته كثيراً عن تيار عصره وجعلته يقف بموضوعه العنيف وشخصياته الأكثر عنفاً على عتبة ذلك العصر الذى كان يطالب بنوع من « الإعجاب الرقيق » تثيره فى النفس شخصية =

إن الفكرة الباروكية عن « العظمة » كما نجدها فى « بيرينيس » و « فيدر » و « بوليوكت » تشير إلى كل من التدرج المثالى فى المراتب الاجتماعية ، كما تشير إلى اللحظة المثالية اللازمانية للفعل فى مسرح العقل . ولقد يبدو من هذا الشاهد أن الصفوة المختارة فى زمن لويس الرابع عشر حينما كانوا يشعرون بالمعقولية التمثيلية ، سواء فى الصالونات أو فى المسرح ، كانوا يسمونها « بالعظمة » وهى الكلمة التى تشير فى هذه المسرحيات الثلاث إلى جميع الطرق التى يتمكن بها الفرد من أن يلمع نجمه أمام شهوده ، وهو متمش مع مقتضيات العقل . ففى أحد الطرفين تكون « العظمة » مجرد الشهرة كما هو الحال فى المشهد بين « فيدر » و « أوينون » حينما كانتا تخشيان أن يكتشف « ثيزيوس » ما قالته فيدر لهيبوليت ؛ وفى الطرف المقابل له « العظمة » التى يبحث عنها بوليوكت فى الاستشهاد ، وفى كل مثل من أمثلتها تعنى « العظمة » شيئاً واحداً هو الخضوع للعقل والواجب وذلك بالإشاحة عن العاطفة . وقد تبدو لنا هذه الاستخدامات للكلمة مختلفة ، ولكنها فى الخطة المثالية لمسرح العقل شىء واحد ؛ فإن النور الداخلى ووهج الشهرة الخارجى مترادفان ، كما أن عين الله و بلاط أو صالون « الملك الشمس » مترادفان كلاهما على معنى « العظمة » تحت ضوء العقل الذى لا يتغير ، وهكذا يصبح بوليوكت الشهيد على نفس البطولة التى كان عليها سيڤير النبيل ؛ ولقد كان منبره منبراً آخر ، إلا أنه لا يزال منبراً عقلياً يسطع « بالعظمة » نفسها التى لا تتغير .

فإذا قارن المرء بين المسرح الباروكى والمسرح التراچيدى عند الإغريق ، اتضح له أن المسرح الباروكى مقفل بكل معنى يصح به أن يقال إن المسرح السوفوكلى مفتوح ، فالمشهد فى « أوديب » مفتوح لضوء النهار وللحس المشترك

= دافئة ونسائية بالذات ، وموضوعاً كثر دفئاً هو الحب بطبيعة الحال . وجاء راسين باستغلاله فرص الصراع الباطن ، والتعبير عن الشخصية من الداخل ، فضلا عن الأريحية فى شعره ، والرقة فى صياغته ؛ جاء بهذه الأبعاد كلها ليعبر عن ذوق المجتمع الباريسى فى ذلك العصر ، وليخطو بالمسرح العالمى خطوات إلى الأمام . (المترجم) .

والتراث الشعبي المتمثل في الشعائر والأساطير ؛ فهو مقدس ولكنه ميسور للجميع . وإن الراعي العجوز بصمته الصحراوي له نظرته إلى السر المشترك الذي للحياة الإنسانية ، وهي نظرة لها في ميدانها من الصواب ما لنظرة كريون أو تيرزياس ، إذ أننا نشعر من وراء المنظر الإنساني بمنظر أوسع ؛ وهو وإن كان معتماً في نظرنا إلا أن الآلهة في التلال المتاخمة أو تحت الأرض تستطيع أن تفهمه فهما كاملاً ، وهذا هو السبب في أن إيقاع الحياة الإنسانية يمكن أن يعرض هنا في صوره المتغيرة وفي مناظره المختلفة من العقل إلى الوجدان . فإن أمكن أن ننتزع الفعل في أوديب من الإيقاع اللانهائي للمسرحية في اللحظة التي يلتقي فيها أوديب بمعارضة تيرزياس ، ثم أعدناه مراراً وتكراراً دونما تغيير ، لظهر لنا أوديب في ثوب البطل الباروكي ؛ ولو تأتى لنا أن ننظر بعينيه وحدهما إلى هذه اللحظة اللازمانية فلسوف نرى مشهداً من مشاهد «مسرح العقل» ؛ فإن تعقيل أوديب لكيانه الأخلاقي ولواجبه باعتباره ملكا سيتوطد على حافة انفعاله المرفوض أبداً من خوف وغضب ، وسيبدو نظام حكم أوديب في طيبة نظاماً معقولا وكاملا و « مغلقاً » ضد احتمالات التغير التي تمثلها الجوقة ، وضد المعرفة الإلهية الخبيئة التي يمثلها تيرزياس . غير أن سوفوكليس وإن كان يعرض الفعل العقلي للروح إلا أنه لا يقبله قبولا نهائياً ، ولا هو يغلق عينيه عن الموقف الإنساني في طيات المنظر الذي يكشفه العقل .

و « المطهر » كما لاحظت من قبل ، هو أكثر ما عندنا من الأمثلة ، تقدماً وتطوراً ، على الإيقاع التراجيدي للفعل الإنساني ، كما أن لحظة العقل ولحظة المسئولية الأخلاقية تتكرران فيه في عدة شخوص ؛ ففي النشيد الثامن عشر من « المطهر » يطالعنا دانتي الحاج طاعناً في السن وقد بدا أعمق أسى وأكثر حكمة وأكبر مسئولية ، وفرجيل يحادثه في الإرادة العاقلة التي خبرها والتي يمكنه الآن أن يسمعها وهي في جلالها تنادي :

أولئك الذين غاصوا بعقولهم إلى الأعماق ،

وأدركوا هذه الحرية الجباسيّة المفطورة ،

ومن ثم خلقّوا الأخلاق للعـــالم ؛

ففعل الروح العقلى الأخلاق ، تمييزاً له عن الإحساس والعاطفة ، هو مادة مناظر وضح النهار فى أناشيد « المطهر » المركزية ؛ والحاج فى صعوده خاضع لبرهان « العقل » وعليه أن يجتهد فى إنزال العالم الذى يراه إلى مستوى حقائقه وتصوراته الفردانية ؛ وهو أحياناً يرى بعض الأشياء فى وضوح كوضوح آلة التصوير إلا أنه وضوح خال من المعنى كالسلم الأسود والأبيض والأحمر فى ضوء الصباح الساطع ، وربما أدى به تعقله إلى العزوف عن العالم « جملة » على أنه كله أسود ، وهو العالم الذى يلقى من أجله أعنف التوبيخ :

« إن للعالم أعمى ، وإنك لآتٍ من هذا العالم حقاً » .

فإذا حاول أن يتصور الله ، فإنما يتصوره فى تجريدات الربوبية العقلية ، غير أن هذا الفعل من أفعال العقل الذى يعرض فى صور شتى إنما يؤخذ على أنه جزء من فعل أوسع وأطول ، ويوضع فى مشهد أو « مسرح » أرحب من العقل ذاته ، كما أن العالم الواقعى أرحب من ذلك العقل ، ولهذا لا تنسجم تصورات الحاج العقلية أبداً بل يتولاه الاضطراب ، حتى فى عمله التعقلى ، من جراء الصور الحسية ذات الدلالات التى لا يمكن استكناه معانيها ، ومن جراء الوعى المتعاطف مع الأشخاص الآخرين ، ومن جراء الرغبة الغامضة فى طراز مغاير من النور والحرية ، ومن جراء ذكريات حالته التى لا تقبل التجديد مذ كانت روحه تنتقل فى بساطة « نحو ما يسرها ويبهجها » وهى فى براءة الطفولة وفى وحدة فكرية ووجدانية شبيهة بوحدة الحيوان . إن دانتى ليعرب عن الصدع الباروكى بين العاطفة والعقل فى ألف صورة ، ولكن لما كان يضع نصب عينيه دائماً « النفس كلها فى موقفها بجملته » فإنه لم يستشعر أبداً هذا الصدع على أنه نهائى ، ولم يقم أبداً أصناماً ومناظر ثابتة من أنماط الفهم العقلى الخالص .

إن فعل العقل الذى تقوم عليه الدراما الباروكية يتوافق مع هذه اللحظات فى الإيقاع التراجيدى عند سوفوكليس ودانتى ، و « مسرح العقل » يعرض الحالة الإنسانية كما تبدو فى هذه اللحظة اللازمانية المجردة: واضحة معروفة لا يطرأ عليها تغيير . وهى نظرة إلى الإنسان أبعد تحديداً بكثير من نظرة سوفوكليس ودانتى ، ومع ذلك فهى بما فيها من دقة وتكامل نظرة عميقة لا مهرب منها ولا فرار . وأكثر من ذلك أن التحديد البالغ لهذه النظرة يتيح لها نوعاً من الإطلاق أو الكمال الفنى الذى لم يكن لسوفوكليس ولا ساوره أن يبحث عنه . إن الدراما الباروكية حينما ننظر إليها عبر العصور تكشف لنا عن فنائها ، لأنها تتشكل فى وضوح كبير على مقررات عصرها ومقدسات زمانها ومكانها ، شأنها فى ذلك شأن غيرها من صور الفن التى لا تدعى مثل دعواها العالمية المطلقة ، ولكنها مع ذلك تقدم لنا صورة من الصور القليلة للحياة البشرية والفعل الإنسانى ، كما أن مبادئها وعاداتها العقلية لا تنفك قائمة بيننا فى ألف قالب وقالب .

المنظر المصغر للمذهب العقلى الحديث :

لقد كان من الضرورى دراسة فكرة المسرح الباروكى من وجهات نظر متعددة (ربما إلى درجة التكرار الممل) وذلك لما له من أهمية بالغة فى تراثنا ؛ ففى عهد راسين وضع الكثير من الأسس الثابتة التى لا تزال توجه جهودنا فى فهم حاضرنا وفهم ماضينا العريق ، وما زلنا نميل ميلاً تقليدياً إلى النظر إلى الإغريق نظرة عقلية ، وإلى إدراج راسين وسوفوكليس معاً تحت عنوان بسيط هو « الكلاسية » . على أن كثيراً من مبادىء الدراما الباروكية وإن كانت تبدو لأول وهلة جامدة ومن طراز قديم ، إلا أنها ما زالت تتحكم فى كتابة المسرحية ولا سيما تلك المسرحيات التى نفترض أنها أكثرها حداثة وتنوراً .

ولقد يصعب علينا لو أننا فقدنا التراث الذى يمثله سوفوكليس ودانتى وشكسبير فقداناً لا رجعة له ، أن نجد مهرباً من مبادىء البطولة فى «عصر العقل» فإنه لمن الطبيعى ومن أفعال الشجاعة أن نواجه (كما فعل راسين) المشهد الإنسانى كما نراه ماثلاً أمامنا بحرفيته ، وأن نثبته تحت ضوء العقل ، وأن نعرض له صورة متسقة اتساقاً منطقياً ؛ وإنه لمن الطبيعى أيضاً أن نطالب بارتفاع الماضى (أو انخفاضه) إلى مستوى آرائنا المنطقية وأن نرفض كل طريقة غيرها من طرائق الفهم على زعم أنها طريقة بدائية وغامضة وصبيانية ؛ فإن هناك قرابة حميمة واعية ووجدانية بين نظرة ڤاليرى إلى أزمة العقل[1] و بين نظرة راسين إليها ، كما سبق أن بينته فى بداية هذا الفصل . ومسرحية جويس الوحيدة « المنفيون» Exiles تعرض لنا جهداً أخلاقياً معقولاً يوشك أن تكون له تلك الصرامة الراسينية — ويبدو أشد صرامة من حيث وضعه وضعاً غير متسق مع المنظر

---

(١) يشير المؤلف إلى موقف الشاعر بول ڤاليرى من العقل ، ذلك الموقف الذى أفضى بنقاد عصره إلى تسميته بشاعر العقل؛ فقد استطاع ڤاليرى أن يجمع بين السليقة الشعرية والملكة الفلسفية بحيث لا يصدر الشعر عنده مجردا من التأمل والتفكير ولا تصدر الفلسفة عنده عاطلة من العاطفة والخيال ، بل الحقائق الذهنية والأحاسيس الوجدانية تلتقى جميعاً فى لغته التى اشتهرت بالعذوبة والرصانة ؛ ولعل هذا هو ما قصده بقوله إن الفلسفة والشعر إنما يصدران فى حقيقة الأمر عن ملكة واحدة . إلا أن هذا الشاعر كان له رأى فى الشعر مؤداه أن الشعر لكى يعيش يجب أن يبقى غير مفهوم ... وإذا حاولنا فهمه قتلناه ، لذلك ينبغى علينا أن نتعاطاه بنوع من العفوية والاستغراق ، ولذلك كان النثر عنده أقصر حياة من الشعر لأن النثر أيسر على الأفهام . وقد طبق ڤاليرى هذا الرأى فى قصيدته المشهورة « المقبرة البحرية » Le Cimetière Marin التى أشار إليها المؤلف فى مطلع هذا الفصل. ولعل أروع ما فى هذا الشاعر تمثله الواعى لأزمة العقل فى العصر المعاصر وتصويره الرائع لهذه الأزمة فى كتابه « الروح والرقص » L'âme et la danse حيث يقول إن العالم فقد معاييره التى يميز بها بين الحق والباطل فى المعرفة ، وبين الجمال والقبح فى الفن ، وبين الخير والشر فى الأخلاق ، وأن العقل قد خلى مكانه للسأم ، ذلك الداء الذى يصيب النفوس لا الأجسام والذى هو «مرض الأمراض » لأنه السأم الكامل ، السأم الخالص ، « السأم الذى ليس له مادة سوى الحياة نفسها ، وليس له سبب بعد ذلك سوى وضوح بصيرة الحى » . (المترجم)

الطبيعى المعاصر ، كما أن « جريمة قتل فى الكاتدرائية » لإليوت ، و « الآلة الجهنمية » لكوكتو ، كلتيهما تستخدمان نفس الأصول الكلاسية الجديدة للفن المسرحى ، وهى مسرحيات قد أعود إليها فى مقدمة الكلام عن المسرح الشعرى الحديث .

هؤلاء الكتاب هم الجسر الذى يصل بيننا وبين راسين ؛ ولكنهم يظهرون لنا أيضاً مدى بعدنا عن المسرح الباروكى من حيث هو مؤسسة حية تحتل مركز المجتمع ، كما تمثل بؤرة وعى المجتمع بذاته . فعلى الرغم من الانتصارات العقلية والفنية التى حققها الكتاب المحدثون لا نستطيع أن نعرف أى علاقة تلك التى تربطهم بالعالم الحديث ، إذ ما هى العلاقة التى يمكن أن تكون فى مجتمع ليست له بؤرة فهم حقيقية ، ولا قدرة على تحمل المسئولية ، ولا قيم عامة مشتركة ؟

هذا ولم تدم الحياة المكتملة للمسرح الباروكى أكثر من جيلين على وجه التقريب ؛ صحيح أن « الكوميدى فرانسيز » ما زالت تحافظ عليها بوصفها تراثاً عزيزاً ، إلا أنه ما أن بزغت على العالم طلعة القرن التاسع عشر (و بالتحديد ، فى الوقت الذى كتب ساردون Sardon فيه « اللؤلؤة السوداء ») حتى كانت قد تفتقت فكرة أخرى عن الشكل الدرامى ، أشد بدائية ولكنها أعم فائدة ، أصبحت تعرف بفكرة « المسرحية محكمة التأليف » أو ذات الحبكة الجيدة well-made play فهذه الطريقة لكتابة المسرحية مكنت لما لا يحصى من الكتاب المسرحيين تصوير الانشغال الذى لا مركز له فى عصرنا الحاضر فى أشكال مسلية ، وأصبحت تلقى فى مالا يحصى من الدروس عن كتابة المسرحية ، كما أنها أصبحت آلة الدسائس الغرامية فى صناعة التسلية وآلة المسرحيات الموضوعية thesis play عند الماركسيين وغيرهم من المصلحين الاجتماعيين . وهى فى جوهرها فن عقلى فى صنع العقدة له غرض غايه فى الضيق ، كما أنها مستمدة من مظهر واحد من مظاهر العقدة

الباروكيه ، وفيها يمكن للمرء أن يرى كيف تسربت إلى عصرنا صورة مصغرة للدراما من حيث هي فن عقلي .

ولقد أظهرت في دراستي لشكل التراجيديا الراسينية أن العقدة (أو العلة الصورية) إنما تفهم أحسن فهم على أنها « برهان على ماهية » ، أعني أنها الحياة التراجيدية للروح من حيث هي عقل مفكر ، وبهذه النظرة تستجيب العقدة الراسينية للتعريف الأرسطي : فهي هنا روح المأساة ، كما يقال عن الروح إنها صورة الجسم ، وهي تحقق ذلك النمط من الفعل الذي يعنينا من المسرحية . ولكن راسين ، وقد أخذ بهذا النمط من الفعل لم يتكلم عنه إطلاقاً ، فإذا ورد في كلامه كلمة « عقدة » فهو في العادة إنما يعني «دسيسة » — أي عقدة بالمعنى الأرسطي الثاني — أو وقائع الموقف وتتابعها المنطقي ؛ فبوساطة الدسيسة كان في مقدوره السيطرة على شغف جمهور النظارة ورفعه إلى درجة عالية من الاستثارة ، سواء أكان هذا الجمهور شغوفاً بحياة العقل أم كان غير ذلك . ومن السهل جداً تمييز هذين الوجهين من العقدة العقلية في « بيرينيس » ، ففي كل لحظة فيها تتضح حيرة العقل المؤسية لمن يهمه أن يراها ؛ ومن هنا نشأ الاتساق العقلي البلوري ، كما نشأ جمال الشكل الصوري ، وعلى هذا فقد نسقت الأحداث تنسيقاً يستهدف أن يثير فينا حب الاستطلاع والتشوف إلى الوقائع الحرفية للقصة : ترى هل يرق قلب بيرينيس وتقبل أنتيوخوس ؟ وهل يغير مجلس شيوخ روما رأيه ؟ وأي الرجلين ستقبله بيرينيس زوجاً لها ؟ فكل فصل من فصول المسرحية ينتهي بسؤال من هذه الأسئلة ، وبهذه الكيفية يزداد « التوتر » ونستغرق نحن في نظام الدسيسة ودقة سبكها حتى تنتهي المؤامرة ويفتضح السر . هذا النمط من فن صنع العقدة ينشأ نشوءاً طبيعياً من الأساس العقلي لفن راسين ، وقد كان هو وكورنيي شديدي الاعتداد به ؛ إذ كانا يريان بحق أن فكرة التوتر كلها ، والتي يمكن الحصول عليها بتداول استثارة الاهتمام بحوادث المسرحية في ذاتها ثم توهين إحباط هذا التوتر ، كانت من اكتشافهما : فما كان سوفوكليس ، على أساسه الشعائري ، بباحث أصلاً عن التوتر بهذا المعنى .

إن فن المسرحية محكمة التأليف هو صنع العقدة بالمعنى الثانى (أى تنظيم الدسيسة بطريقة تستثير حب الاستطلاع) وليس بالمعنى الأول : العمى عن العلة الصورية للمأساة ، بحيث لا يرى فى فن الدراما محاكاة للفعل على الإطلاق ، بل يرى فيه وسيلة للسيطرة على الجمهور سيطرة مجردة من كل مضمون مهما كان ؛ وهدفه هو مجرد الأخذ بعقول النظارة ، والاستحواذ عليها بإشباع مطالب العقل الجدلى تارة وصرفه عن هذه المطالب تارة أخرى ، وهذا هو السبب فى أن هذا الفن كالهندسة مفيد على وجه الإجمال . أو كما قال سارسى العظيم : إن فن الدراما لا يمكن فهمه إلا على أنه فن الاستحواذ على جمهور المسرح ، إذ هو فيما وراء هذا مجرد موضوع من موضوعات الذوق الذاتى . و إذن فإن فن العقدة محكمة التأليف قائم على هذه الفكرة العقلية — التجريبية ، وهو ابتداع له عصمة الأداء ولا يوصف بأنه فاسد مفسد إلا لأنه يؤدى غرضه هذا أحسن الأداء : ولقد كانت « وقائعه الموضوعية » وأداته المنطقية تبدوان فى القرن التاسع عشر وكأنهما تحددان شكل الحياة الإنسانية ذاتها ، حتى إن إبسن نفسه لم يكد يتبين أن نظرته الحاذقة المباشرة إلى الحياة كانت تتطلب نوعاً آخر من أنواع الشكل الدرامى ليتيسر تحقيقها على المسرح تحقيقاً تاماً . وهكذا جاءت بعض مسرحياته الجيدة مشوبة بالمؤثرات المفتعلة المتبرجة للعقدة التى كان يفهمها و يحسن أداءها على خير الوجوه .

وتشترك العقدة محكمة التأليف مع التراجيديا الراسينية فى « مشهد » العقل الجدلى ، فالدسيسة فى « بيرينيس » محللة تحليلاً منطقياً على لسان أنتيوخوس وأرزاس ؛ وفى « فيدر » على لسان فيدر ووصيفتها أو أمينة سرها أوينون ، إذ أن « أمناء السر » (بنظرتهم المتجهة إلى الخارج ، أى إلى الموقف) كانوا على إدراك تام بالوقائع ، وكانوا غاية فى المنطق ، وكانوا يسألون كل الأسئلة التى يمكن أن تطوف بخلد المشاهد الحصيف الذى يريد أن يعرف أحداث القصة وكيف تتطور إلا أنهم كانوا بمنأى عن كل شعور بالخطر وبالمسئولية وبحدود العقل

نفسه ؛ وتلك الأمور هى التى تتألف منها حياة البطل التراجيدية . والتى تعطى الموقف والمشهد ، اللذين ينشطون فيهما هذا النشاط ، ثباتاً كثبات « الوقائع » . فلما أخذت الحياة تفارق المسرح الباروكى بالتدريج — أى حينما أخذ مجتمع لويس الرابع عشر يبدو مجتمعاً فانياً غير مخلد ، وحينما لم تعد صرامة العقل نفسها تقبل على زعم أنها المرشد الوحيد إلى السلوك أو المرشد المعصوم من الخطأ — أخذ البطل (وهو هنا فيدر أو بيرينيس أو حياة العقل التى يمثلانها) فى الاختفاء ؛ واعتلى خشبة المسرح الساخرون من أمثال أوينون والعمليون من أمثـال أرزاس ؛ و بذلك حل « الحساب السعيد الموفق » felicific calculus محل « الأمر المطلق » categorical imperative ولم يعد العقل نفسه يظهر ، وإن كانت خشبة المسرح لا تزال هى « المنظر » الثابت الذى قام العقل بتثبيته ، ولا تزال حركة الدسيسة هى الحركة الآلية للعقدة العقلية .

فإذا ما قدر للمرء أن يفهم خصائص العقدة محكمة التأليف ، استطاع أن يفهم الشيء الكثير عن المسرح الحديث بجملته ، لأنه وهو على هذا التجريد والغرض المحدود يستطيع أن يستخدم وقائع أى موقف ، وأن يسبغ على عرضها وتمثيلها سيماء الكفاءة الحرفية نفسها ؛ ولكن لأنه يفترض مشهداً على هـذا القدر من الضيق والثبات ، وحياة بشرية وفعلاً إنسانياً على هذا القدر من الفقر والإجداب ، فإن التنوع الظاهر الذى يمكنه عرضه وتمثيله — من روما القديمة عند روبرت شرروود إلى ألاباما عند ليليان هلمان[1] — إنما هو تنوع وهمى ،

---

(١) يشير المؤلف إلى هذين الكاتبين دون غيرهما لما اشتهر به مسرحهما من أنه مسرح الأحداث الجارية أو المناسبات الحاضرة ؛ فعند هذين الكاتبين وبخاصة عند الكاتبة ليليان هلمان أن المسرحية تكاد تكون موقوتة بالفترة التى تعرض فيها لأنها مستوحاة من أحداث الساعة ، وبقاؤها رهن بقيام هذه الأحداث وانشغال الناس بها . من ذلك مثلا مسرحية « لعب فى الطابق الأعلى » Toys in the Attic و« الثعالب الصغيرة » Little Foxes و « حراسة على نهر الراين » Watch on the Rhine وكلها مسرحيات لهذه الكاتبة . (المترجم)

وحياته الصغيرة المتوافرة ليست حياة متغيرة فى الواقع ، كما أنها عاطلة من المعنى . ولسوف أعود إلى هذه النقطة فيما بعد ، حين أعرض بالدراسة لمحاولات إبسن وشو فى ابتداع أشكال أكثر وفاء لإحساسهما الواقعى بالحياة .

بيد أن الحدود الداحضة للمشهد العقلى كانت معروفة محسوسة بمجرد ظهورها على المسرح الشعبى فى أوروبا ، وقد حاول الرومانسيون بطرائق شتى أن يحطموا قيودها أو أن يتفادوها . فلما حل عهد ڤاجنر ، حل معه شكل من أشكال الدراما يعزف ، لا عن المنظر الثابت للمذهب العقلى وحده ، بل عن العقل نفسه أيضاً ، فإن دراما ڤاجنر الموسيقية كما تتراءى لنا فى « تريستان وإيزولده » هى النقيض المضاد لتراجيديا راسين العقلية ؛ وإن كانتا من حيث التجريد والإطلاق الفنى شيئاً واحداً .

الفصل الثالث

تريستان وإيزولده : الفعل ومسرح العاطفة

أيتها العاطفة : إن طعناتك تصيب الصميم أبداً .
إنك تجعلين مما لا يمكن أشياء جد ممكنة ...
وتحققين الأحلام بطرق لا نفهم مأتاها ....
وأنت تتضافرين والفن فتخلقان ماليس من واقع حياتنا ،
غير مقتفية في ذلك سنة ولا محتذية مثالا ...

شيكسبير
في « حكاية الشتاء »

من راسين إلى فاجنر :

إن تصور المسرح والفن المسرحى المتمثل فى الدراما الموسيقية « تريستان وإيزولده » لڤاجنر تصور كامل واع بنفسه كتصور راسين ، فقد غاص ڤاجنر هو الآخر إلى الأعماق . وتعد « تريستان » شأنها فى ذلك شأن المأساة الكلاسية الجديدة ، روح للمأساة الإغريقية ولدت من جديد فى العالم الحديث ، فصورة الحياة البشرية والفعل الإنسانى وفن الدراما والفكرة الأساسية للمسرح نجدها جميعاً فى « تريستان » صورة مثالية — أى مطلقة ونهائية — كما عهدناها فى مثالية راسين ، وإن كانت بعد ذلك تكاد تقابل مسرح العقل ومأساته من كل الوجوه .

ففيما بين عهد ڤاجنر والعهد الذى كان يقوم فيه مسرح العقل ، حدثت تغيرات جوهرية فى حياة أوروبا وفى المسارح التى كانت تعكس هذه الحياة ؛ ففى أمامية الصورة ، وعلى مدى القرن التاسع عشر ، كانت البورجوازية المحدثة الثراء (الطبقة المتزمتة عند ماثيو أرنولد) آمنة على أملاكها ، متماسكة ومستقرة فى قوالب سياسية واجتماعية جامدة ، ناظرة إلى نفسها نظرة الطمأنينة فى مرآة المسرح التجارى ؛ هـذا المسرح الذى نطلق عليه الآن اسم « صناعة التسلية » يعرض علينا الحقائق الواقعية للحياة المعاصرة ، والدسائس التى لا تنتهى للمسرحية محكمة التأليف ؛ وباختصار ، يعرض « منظر العقلية » الساكن الفقير المجدب (بالوصف الذى وصفته فى الفصل السابق) . أما فى خلفية الصورة ، فهناك الكتل البشرية التى فقدت مراسيها التقليدية ، وانطلقت فى سيرها الذى ما زلنا لا نرى له نهاية ، بينما يعلن أنبياء الفن الخرافى بألف طريقة وطريقة أن حياة الجمهور فى ذلك العصر — ذلك الانتاج المطروح فى سوق البيع والشراء ، أو تلك الصورة الإنسانية المقبولة — إنما هى حياة سخيفة مملوءة بالهواجس والأوهام .

وفى استطاعة المرء أن يرى بوجه عام أن ڤاجنر ينتمى إلى أنبياء الفن أولئك (كما أسميتهم) ، وأنه قريب النسب إلى بيتهوفن وديلاكروا وإبسن ودستويفسكى[١] ؛ ولقد حاول ڤاجنر فى بدء حياته أن يوحد بين أهدافه وأهداف الثوار السياسيين ، ولكننا ما زلنا نجهل فهم الحركة الرومانسية والثورية فى ذلك العصر ، وأحسب أننا ما زلنا نعيش فيهما ، وإن كنا نستطيع أن نرى أن « تريستان » تعرض لنا الخاتمة ، أو القضية الكلاسية لدافع « واحد » كامن فى طبيعة التراث الرومانسى ، كما نستطيع أن نرى فيها أن تصور الحياة البشرية ، وتصور فن محاكاة هذه الحياة قد دار دورة كاملة منذ أيام راسين فأصبح العقل نفسه مرفوضا كما ترفض المقولات المتلاشية فى المسرح التجارى ، حتى صار الفعل والمعنى كلاهما فى عالم كان يظنه راسين بمثابة العالم الخارجى المظلم . ولكننا لانستطيع أن نقول إن « تريستان » تلخص الدافع الرومانسى كله ، ولا حتى إنها تحقق كل ممكنات الوحى الڤاجنرى[٢] ، إذ أنه هو ونيتشه قد رفضا « تريستان » آخر الأمر ، وذلك أنهما حاولا الشفاء ثم مواصلة المسير .

---

(١) بينما يرى مؤلف هذا الكتاب أن ڤاجنر ينتمى إلى أنبياء الفن أولئك ، يراه ناقد آخر هو جاك بارزن Jacques Barzun رائداً من رواد الفكر وواحداً من أصحاب الثورات الكبرى ، وإذ يضعه فرجسون فى مصاف بيتهوفن وديلاكروا وإبسن ودستويفسكى ، يضعه بارزن مع دارون وماركس على اعتبار أن الأول هو زعيم الثورة البيولوجية ، وأن الثانى هو زعيم الثورة الاجتماعية ، وأن ڤاجنر هو زعيم الثورة الفنية . ولقد ذهب بارزن فى كتابه "Darwin, Marx, Wagener" إلى أن الدافع إلى هذه الثورات كان واحداً وهو ثورة الطبقة الكادحة على بورجوازية القرن التاسع عشر ، وأن الزمن الذى وقعت فيه كان واحداً أيضاً وهو عام ١٨٥٩ حيث ظهر كتاب « أصل الأنواع » لدارون ، و « نقد الاقتصاد السياسى » لماركس ، و« تريستان وإيزولده » لڤاجنر . (المترجم)

(٢) على الرغم من أن « تريستان وإيزولده » من أروع الدرامات الموسيقية التى كتبها ڤاجنر ، وعلى الرغم أيضاً من أنها الدراما التى أودع فيها جراثيم ثورته الفنية ؛ إلا أنها لا تشتمل فى قصتها على آرائه الفلسفية كما هو الشأن فى غيرها من الدرامات مثل « كبار المغنين » ١٨٦٧ و « خاتم النيلونجن » ١٨٦٩ — ١٨٧٦ و « بارسيفال » ١٨٨٢ .
(المترجم)

و « تريستان » مهمة من حيث المقاصد التى توخيتها ، ثم هى مثل بالغ الأهمية على فن الدراما ، لأنها توازى فى عمقها وتكاملها الفنى المسرح الإغريقى والمسرح الكلاسى الحديث ؛ ولكن ينبغى لكى نفهمها أن نكون فكرة عن « سبب وجودها » وعن حياتها فيما كان لها من مكان وزمان . ولست أقصد بهذا أن أنقى مصادر مسرح ڤاجنر التاريخية ، ولكن ينبغى للموازنة بين هذا المسرح وبين مسرح راسين أن نفترض فكرة ما عن مشكلات كبار الرومانسيين وأغراضهم ، ولهذا السبب كان للخطة العامة التى بسطها برجسون فى كتابه « منبعا الأخلاق والدين » فائدتها الكبرى .

ولقد شرحت من قبل كيف أن وصفه للمجتمع « المغلق » الكامل المعقولية يساعد المرء فى فهم البؤرة الاجتماعية الواقعية للمسرح الباروكى ، كما شرحنا أيضاً كيف أن وصفه للمجتمع وللروح الفردية فى فترة الانتقال التاريخية من المجتمع المغلق ينطبق على فترة « تريستان » التاريخية بوجه عام ، ويعطى المرء مفتاحاً يفتح به مغاليق الحياة فى أوروبا الرومانسية ؛ فإن الثوار وأنبياء الفن فى القرن التاسع عشر يشتركون على الأقل فى وصفهم للمجتمع البورجوازى الساكن المغلق بالموت ، وفى محاولتهم أن يتخذوا موقفهم فى منظر أصدق وأوسع من الموقف العقلى المصغر الشائع القبول .

ولكن كيف السبيل إلى التأكد من أن أنبياء الديمومة أو أنبياء الحياة الأفضل ، سواء فى السماء أو فى المستقبل ، يقولون الحق عن مسرح أوسع للحياة البشرية جربوه هم فيما يزعمون ولم نجربه نحن ؟ إنهم يحاولون أن يجعلونا نشاطرهم انفعالاتهم ونرى رؤاهم ، ولكنهم لايقبلون الحقائق الواقعية ولا المعقولات الصغيرة الواضحة التى قامت عليها حياتنا العادية ، فكيف إذن نميز بين رؤى الصوفى أو الفنان وبين هلاس المنفوسين وبالأحرى هلوسات ذوى العقول المختلة ؟ يجيب برجسون على مثل هذه الأسئلة (وهى أسئلة طالما تثار حول الفن الرومانسى) بأن المنفوس يعانى هلاسة لنفسه ، ولا يستهدف به غرضاً أبعد من

هذا ، بينما الصوفى أو الفنان العظيم يعانى انفعالاته ورؤاه بالنظر إلى حالة جديدة مستقرة ، ونظام جديدة يتطلبه وكأنما يتنبأ به بوازع من الإيمان ، فهو يقول :

« الحق أن هـذه الحالات الشاذة (حالات الصوفى أو الفنان) تشبه الحالات المرضية ، ولاشك أنها تشترك فيها أحيانا ، ولـكنها سهلة الفهم إذا نظر المرء إلى الاضطراب الذى هو النقلة من الحياة الساكنة « الاستاتيكية » إلى الحياة المتحركة « الديناميكية » ، ومن الحياة المغلقة إلى الحياة المفتوحة ، ومن الحياة المعتادة إلى الحياة الصوفية ، إذ حينما تضطرم أعماق الروح أو تستثار ، فإن ما يصعد منها إلى السطح و يصل إلى الوعى يتخذ عند ذلك ، إذا ما أوتى قدراً كافياً من القوة ، قالب صورة أو شـكل انفعال ، فالصورة فى أغلب الأحوال هلاس ، كما أن الانفعال لا يعدو مجرد استثارة عقيمة قاحلة ، ولـكنهما كليهما يشيران إلى أن الاضطراب إعادةمنسقة للنظام تنظر إلى تواز أرفع وأعلى: هنالك تـكون الصورة رمزاً لمـا هو فى طور الإعداد ، ويكون الانفعال تركيزاً من الروح فى توقعها لحدوث التغير[1] » .

هنا يصف برجسون بقدر كبير من الدقة لحظة الوجدان المتواترةفىالإيقاع التراجيدى الحزين : أى أناشـيد الجوقة فى « أوديب » ، والليالى المقضية على « جبل المطهر » حيث يعانى فيض الانفعال وصـــوره الحسية « توقع حدوث التغير » ، وهذا « التركيز فى حالة التوقع » (حالة الورع والتقوى عند جوقة سوفوكليس ، وحالة الخضوع والطاعة تحت شارة الإيمان والأمل والرحمة عند دانتى الحاج) هو الذى يشكل العاطفة نفسها ، وهو الذى يضعها فى إيقاع أوسع للحياة والفعل ، و يجرها فى موعدها إلى النهاية . ومن الجلى الواضح أن عاطفة

---

(١) « منبعا الأخلاق والدين » Les Deux Sources de la Morale et de la Religion ص ٢٢٠ ، طبعت ألبرت سكيرا Albert Skira بجنيف ١٩٤٥ ترجمة المؤلف (للانجليزية) .

التطهر هذه لا تشبه فى شىء ترف الخضوع للوجدان ، ولا القناعة القائمة التى لا تنظر إلى ما هو أبعد من تحلل الكيان الأخلاقى ؛ بينما السؤال الذى يسأل عن الفن الرومانسى هو : هل التحلل أم التوازى الجديد هو الذى يتصور ؟ وإن كان الأخير هو الجواب ، فكيف ترى يكون هذا « التوازى الجديد » ؟

أعتقد أن الكثير من الفن الرومانسى لا يتخطى بنظرته الوجدان ذاته ، وعلى ذلك فليس له معنى كبير إلا فى علاقته بنفسية الفنان ، وأنه يصح أن نتركه عن طيب خاطر للطبيب العقلى ؛ بيد أنه إن نجح من حيث هو فن فلا بد أن الفنان قد تصور أو توقع حدوث التغير ، وأن توقعه هذا يعطى انفعالاته وصوره الحسية قالباً ذا دلالة « عامة » . ولابد للمرء من أن يفهم هذا العنصر من عناصر الإيمان الطبيعى لكى يتمكنه « سبب وجود » الحركة الرومانسية فى زمانها ومكانها ، وعندئذ يستطيع أن يرى أنها تعرض علينا حركة من حركات النفس تشبه على الأقل فى طبيعتها وصحتها ومطابقتها للخبرة ، ما فى الوضعية الراكدة التى تعزف عنها الرومانسية كل هذا العزوف .

ويوضح بودلير هـــذا المعنى فى كتابه « الفن الرومانسى » ، l'Art Romantique ولا سيما فى المقالات التى خصصها للدفاع عن ديلاكروا وفاجنر ضد « متزمتى باريس » وذلك لأنه يهتم بالنظام وقابلية الفهم لأعمال هؤلاء الأساتذة بقدر اهتمامه بعواطفهم ووجداناتهم ، ولأنه يعارض المشهد العقلى الصغير لا بعاطفة هلامية خالية من الصورة ، بل بتوقع التغير فى الحياة على مسرح أكثر اتساعاً .

وبعد أن يقدم بودلير فروض الاحترام إلى تلك الصحافة المبتذلة وأعمالها الحرفية التى كانت تحيط بالمسرح فى باريس — ذلك المسرح العقلى الذى أعرض عن ڤاجنر كما أعرض ڤاجنر عنه — يمضى فى وصف المصادر والأصول لفن العاطفة عند ڤاجنر ، فيقول : « إن من يكتب قائلا ، من لم يكن قد وهبته عرائس الخيال وهو فى المهد روح القلق وعدم الرضا بكل ما هو كائن ، لن يتأتى له أبداً أن

يكتشف الجديد ، لاجرم يجد المعاناةفى مصارع الحياةأكثر مما يجدها أى شخص سواه ، وإنه لهو هذا التعرض للمعاناة الذى يشمل الفنانين جميعاً ، والذى يكبر كلما قويت غريزة الإحساس بالعدالة والجمال ؛ إنه هو الذى استمد منه تفسير آراء ڤاجنر الثورية » . ذلك أن مصدر آراء ڤاجنرالثورية (سواء منها السياسية والفنية والدينية) هو العاطفة أو المعاناة ، ولـكنه يتناسب مع الدافع الفطرى إلى «العادل والجميل» ؛ وإن بودلير ليظهرنا على العدالة والجمال فى المسرحيات العاطفية من قبيل « تانهويزر » ، و « الهولندى الطائر » إذ تدور كل منهما على عقدة دراميةموضوعةأوضح وضع وأكثره اتساقاً وأعمقه وعياً بالضوابط الفنية. وفى كلتا المسرحيتين تعرض الموسيقى وتميز فى آن معاً حركات الشعور بدقة غريبة مدهشة ؛ زد على ذلك أن كلتا المسرحيتين تدور حول الحكايات أو الأساطير ،والأسطورة تعرض فيما تعرض مبدأ خاصاً بها من النظام وقابلية الفهم . ويقتبس بودلير من ڤاجنر نفسه قوله فى هذا الصدد : « إن الملاقات الإنسانية تفقد فى الأسطورة صورتها التقليدية فقداناً تاماً ، تلك الصورة التقليدية التى لا يفهمها إلا العقل المجرد وحده ، فهى تبدى ما هو إنسانى أزلاً ومفهوم أبداً فى الحياة ، وهى تبديه فى ذلك القالب المادى الذى يستبعد كل تقليد ويسبغ على كل الأساطير الصادقة صبغتها الفردية » . هذه الفقرات من ڤاجنر التى يستشهد بها بودلير ، بالإضافة إلى تعليقه واستطراده ، تـكون قضية كلاسية لمـا يلتمسه الفنانون فى كل جيل من الأسطورة : وهو تنظيم الخبرة الإنسانية على مستوى (أو فى « منظر ») أوسع وأعمق وأكثر دواماً من المنظر العقلى المنطقى ، ومن الحقائق الواقعية فى اللحظة الراهنة .

ولـكى يتعلم ڤاجنر كيف يحقق أساطيره على المسرح ، مضى فى نفس الطريق الذى سبقه إليه كورنيى وراسين : وهو الرجوع إلى المأساة الإغريقية ليجد فيها مبادىء فنه الأساسية ؛ ويبدو أنه كان يتوقع هنا تغيراً وتوازناً جديداً ، كما دل

على ذلك بودلير فى مقتبساته من « خطاب عن الموسيقى » ومن مقدمة « الأوپرا والدراما » حيث يشرح ڤاجنر بنفسه كيف رجع إلى اليونان[1] . ولكن ڤاجنر — شأنه شأن كورنى وراسين مرة أخرى — وجد ما كان يبحث عنه لا ما كان عليه الإغريق فى أنفسهم كما نراهم نحن الآن ؛ فقد التمس كما قال بودلير : « الجمال المطلق الطاغى للمثل الأعلى المسرحى حيث كل شىء — من الخطاب الحماسى المعنى بإيقاعه الموسيقى عناية يستحيل معها على المغنى أن يزيغ عن مقطع كلمة واحدة ، كنسق زخرفى أو « أرابيسكى » من الأصوات والأصداء رسمته العاطفة ، إلى أصغر دقيقة من دقائق العناية بالوضع المسرحى — وحيث كل التفاصيل ينبغى أن تتردد بلا انقطاع فى التأثير المقصود » .

ولقد كان بودلير على تمام الوعى بأن فن ڤاجنر الطاغى كان مختلفاً عن فن كفن سوفوكليس ، والفقرة كلها مهمة لفهم العلاقة بين التراجيديا الرومانسية والسوفوكلية ؛ و بودلير يستعذب مرآى « القداس الأسود » فى دراما ڤاجنر دون ما افتراض أنه يونانى ، ويقول لو أن روح المأســـاة الإغريقية عاد إلى الحياة فى أو پرا ڤاجنر فما هو بحى فى العالم الواقعى و إنما هو حى « فى قاع

---

(١) كان ڤاجنر يستهدف بثورته الفنية تطوير فن الأوپرا ونقله من مجرد رصف الألحان الغنائية إلى التعبير الصادق عن المشاعر والأحاسيس ، والتصوير الحقيقى للمواقف والأشخاص ؛ وهو الخط الإصلاحى الذى سبقه إليه جلوك بإدخال الغناء الإلقائى وفيبر بابتــكار الأوركسترا التصويرية إلا أنه بلغ ذروته عند ڤاجنر بخلق ما أسماه بالنغمة الدالة « لايتموتيف » Leitmotiv وهى لحن مؤلف من عدة نغمات واضحة المعالم تتخذ رمزا على شخص من أشخاص الأوپرا أو تصور حادثاً من الأحداث أو فــكرة من الأفــكار . وكان ڤاجنر يحاول بذلك أن يبتــكر نموذجاً جديداً لفن الأوپرا يجمع فى طياته كافة الفنون بحيث يشمل الشعر والدراما والموسيقى وسائر الفنون المسرحية على نحو شبيه بما كان فى التراجيديا الإغريقية من فن متكامل . ولـكى يميز ڤاجنر أوپراه الجديدة أطلق عليها اسم الدراما الموسيقية وجعلها تختلف عن الأوپرا بهذا اللحن الدال فضلا عن الموسيقى المتدفقة الدائمة الاتصال والأوركسترا السيمفونى الذى جعله أكثر أهمية مما يدور على المسرح من غناء . هذا التكامل الفنى الذى قصد إليه ڤاجنر والشبيه بما كانت عليه التراجيديا الإغريقية هو الذى فتن نيتشه وجعله يقول : « إنه لشىء يفوق الوصف هذا الذى أتعلمه هنا وأراه وأسمعه وأعقله . . . إن شوبنهور وجيته واسخيلوس وبندار لايزالون على قيد الحياة » . (المترجم)

كهف رائع ولاريب ، ولكنه مضاء بنيران ليست هى نيران فوبيوس — أى أبوللو — إله الشمس الكريم »[١] . وباختصار ، فإن بودلير يرى ڤاجنر بمنتهى الوضوح ، ولكن القيمة الخاصة لدراسته ، وما هى عليه من دفاع عن الحركة الرومانسية بأكلها كما جالت فى خاطره ، هى أنها توضح الأساس الموضوعى والضرورة التاريخية لهذه الحركة ، كما أنه يوضح كيف أنهـا بحثت عن النسق الوافى الجليل وعن المعانى اللازمانية الواسعة التى ينشدها الفنانون من كل نوع وفى كل وقت . فلقد كان المجتمع يجتاز فترة الانتقال الطويلة من النظام الساكن المغلق ، نظام المذهب العقلى ؛ ولكن أنبياء الفن فى تلك الحقبة كانوا يعانون من انفعالات الانحلال « فى التوقع والتركيز » ، وكانت صورهم الحسية الشبيهة بالأحلام « رمزاً لما هو تحت الإعداد » .

والسؤال الدقيق بصدد أى عمل بارز فى تلك الحقبة هو ما كان يراه الفنان « شيئاً تحت الإعداد » ؟ و « تريستان وإيزولده » (موضوعنا فى هذا الفصل) تفسر الانحلال فى عواطف منظر العقل المغلق تفسيراً مغرياً وبشكل فريد ، فإن العاطفة نفسها تحمل هنا على محمل أنها المفتاح المتناقض للحياة الإنسانية المتغيرة ، ولمنظر وجودنا فى غسق الظلام ، وللقالب « المطلق الطاغى » للعمل نفسه . ومن الواضح أننا هنا قد أصبحنا مرة ثانية على طرف علم النفس المرضى الفرويدى ، وأن الكثيرين قد حاولوا تفسير « تريستان » على أنها عرض للاضطرابات فى نفس ڤاجنر بعد فشل مغامرته الغرامية مع « فراو ويزندونك » ؛ إلا أن قوة المسرحية نفسها التى شهد بهـا نجاحها مرات ومرات فى عواصم أوروبا وفى أمريكا والتى تقوم على أساس من نسقها الكامل ، تظهر أن لهـا معانى فى غاية الاتساع ،

---

(٢) فوبيوس Phoebus هو لقب إله الشمس فى الأساطير القديمة ويطلق على أبوللو فى أساطير اليونان ، يقابله فوبية Phoebe ربة القمر ولقب أرتميس فى الأساطير اليونانية . (المترجم)

وأن لها قوامها الجمالى الخاص بهـا ؛ نعم إن العاطفة مفتاح ، ولـكن هذا المفتاح الـكئيب يجر وراءه جهداً شاملاً للإرادة والذكاء ، و « تريستان » ، كسائر الدرامات الـكبرى ، محاكاة لفعل بعينه : لأنها تظهر على نحو نهائى اتجاهاً واحداً يمكن للروح الضائعة أن تتقفى أثره .

ويعنى نيتشه أساساً فى كتابه (مولد المأساة من روح الموسيقى) « بالروح » التى ينظر إليها على أنها الجذر الأصيل فى المأساة الإغريقية ، ومع ذلك فقد ألف كتابه هذا تحت تأثير « تريستان » المباشر ؛ « فالموسيقى » فى عنوان كتابه هى موسيقى فاجنر ، والروح التى يعنيها هى التى يحس بحيواتها فى الأوپرا إحساساً قوياً . وهو إذ ينظر إلى المأساة الإغريقية فى هذا الضوء ، يقرر أن الجذر الروحى لهذا الشكل قد لقى تعبيره الصريح فى العاطفة غير الفردية عند الجوقة الاسخيلية والسوفوكلية — ولا سيما تلك الجوقة التى تضرع إلى ديونيزوس مباشرة ، والتى تتسم بأعنف الانفعالات (كالنشيد السابق على آخر نشيد فى مأساة « أنتيجونى » لسوفوكليس) . والقيمة الـكبرى لـكتاب نيتشه هى أنه يمـكن المرء من رؤية العلاقة التى تربط « تريستان » بالإيقاع التراجيدى عند سوفوكليس ، وذلك حين تندامج العاطفة فى مصارع الأبطال وفيما لهم من كيان فردى ومواقف معقولة ، وقبل أن يتخذ هذا الفيض الزاخر من المشاعر والصور شكل توقع ورع تعطيه إياه أناشيد جوقة سوفوكليس ، وهى « لحظة » تلى مباشرة لحظة العقل والمسئولية الفردية التى فهمها راسين ، كما رأينا ، على أنها مفتاح الحياة والفعل .

ولـكن المرء إذا حاول أن يفهم ما يعنيه نيتشه بهذه العاطفة التى لا شكل لها ، فإنه فى الواقع يجد نفسه فى جنح الظلام ؛ فنيتشه يصف هذه « الإرادة » Wille كما يسميها (وكما سماها فرويد « الليبيدو »[1] Libido) بألف طريقة

---

(١) اصطلاح أطلقه فرويد على الطاقة النفسية المتعلقة بالغرائز الجنسية ، ولما كانت هذه الغرائز عنده هى غريزة الحب أو « ايروس » Eros وغريزة الموت أو « ثاناتوس » Thanatos أصبح لليبدو يطلق على الطاقة النفسية المصاحبة لهاتين الغريزتين ، إلا أنه أخذ يعنى الطاقة النفسية بوجه عام . (المترجم)

ولكنه عندما كتب « مولد المأساة » كان مؤمناً بوحى « تريستان » ولهذا قبل عاطفتها على أنها أساسية ونهائية : وجود فى عدم ، وضياء فى ظلام وما إلى ذلك بل إن القول (كما أود أن أقول) بأن العاطفة الفاجنرية ناجمة من لحظة فى الإيقاع التراجيدى إنما هو إيذاء للعقيدة . وهكذا لا يقول نيتشه شيئاً عن العناصر الواضحة الصريحة فى الأوبرا ، أما ما فيها من شخصيات وقصة وأحداث فينظر إليها على أنها مجرد تعبير عما يكمن وراءها من عاطفة ، بل إنه ربما نظر إلى أسطورة « تريستان » نفسها على هذا الأساس: على أنها سطحية، أو على أنها تسليم لامفر منه بظلامنا الفانى ، ولكنها فى جوهرها وهم زائف .

وإنه لمن حسن الحظ أن تكون «أسطورة تريستان» بالذات، هى ومصادرها المحتملة فى إحدى عبادات العاطفة الكُفرية القديمة ، وتحققها فى أوبرا ڤاجنر ، وتأثيرها الشامل النفاذ فى الحياة الحديثة — موضوع كتاب دى روجمون[1] . «الحب فى العالم الغربى» ، وهو الذى أشرنا إليه سلفاً عند الكلام عن راسين . ويرى دى روجمون أن الحكاية القديمة عن « تريستان وإيزولده » — ضحيتى قدرية العاطفة والمتضلعين فى أسرارها — هى التى مكنت ڤاجنر من تحقيق نظرته الكئيبة — تحقيقاً مسرحياً ، وهى التى مكنت دى روجمون بدوره من أن يحل الإلهام الڤاجنرى محله من العالم الواقعى ، ومن العقائد الأخرى ، ومن الأوجه المختلفة للفعل الإنسانى ؛ وهى عاطفة تلتهم كل شىء كالعاطفة التى يقول عنها « ليونتس » فى « حكاية الشتاء » إنها تهم « بالطعنة النجلاء فى الصميم » ، وبالتمكين للمستحيل ، وبقلب الحقيقة والخيال بعضها إلى بعض ؛ ولكن ما من امرىء غير ڤاجنر قد حاول من قبل أن يتقبل مثل هذه العاطفة بعلاتها ؛ وعنده ، وعندنا أيضاً ، أن أسطورة تريستان جسر يصل ما بين العالم الواقعى وذلك العالم الخيالى الذى تتطلبه العاطفة المطلقة .

---

(١) De Rougemont : *Love in the Western World.*

تريستان : أسطورة وشعيرة

تكررت حكاية تريستان و إيزولده ، كسائر الأساطير ، مرات عديدة على درجات من الاختلاف والتوسع لانهاية لها، ولقد اختار ڤاجنر لأوبراه ماتراءى له أنه عناصر جوهرية : فاختار الظروف والشخوص والأحداث التى توحى بكل قوة و بساطة بقدرية العاطفة المقبضة التى ظن أنها حياة الأسطورة ومعناها ، وأنها (فى ذلك الوقت على الأقل) حياة الوجود الإنسانى على العموم . وإليك القصة التى يرويها :

كان تريستان الفارس قد تبناه عمه الملك مارك ، ملك كورنوول ، فعاش فى البلاط الكورنوولى ؛ وفى الحروب التى نشبت بين كورنوول وأيرلندا ، قتل تريستان مورولد الفارس الإيرلندى وخطيب إيزولده أميرة إيرلندا ، ثم وجدت الأميرة إيزولده تريستان جريحاً بعد معركته مع مورولد وتبينت شخصيته على الرغم من أنه ادعى لنفسه اسم تانتريس ، وأوشكت أن تطعنه الطعنة القاتلة حين رمتها عيناه بنظرة ملأتها بالإشفاق عليه ، ومنذ هذه اللحظة ربطت بينهما العاطفة ، و إن ظل كلاهما يرفض الاعتراف بها فى جحود ؛ ولما كانت إيزولده ساحرة فقد شفت تريستان بفعل فنونها السحرية وأرسلته إلى كورنوول ،وهناك تحايل تريستان حتى أقنع الملك مارك بأن يتزوج إيزولده المنقطعة النظير ، فأرسله هذا عائداً إلى إيرلندا كى يصطحبها إلى كورنوول .

وعلى ظهر السفينة العائدة إلى كورنوول و إلى الملك مارك ، يعترف العاشقان بالعاطفة التى تربطهما ، ولكى يتجنباها يتفقان على الفكاك منها بالموت فيشربان كأساً يظنان أنها كأس سم لولا أن برانجين ، وصيفة إيزولده ، كانت قد استبدلت جرعة الحب بجرعة الموت ، فأصبح تريستان و إيزولده يشعران بخضوعهما لهذه العاطفة بكل عنفوانها و بكل قوتها التى لا تقاوم ، فيختمان على مصيرهما بقبلة واحدة فى اللحظة الأخيرة قبل أن ترسو سفينتهما على الشاطىء ؛

إلا أنهما فى كورنوول و بعد زواج إيزولده من الملك مارك أخذا يخونان الملك ، حتى يشى بهما ميلوت صديق تريستان ، و يقتحم على العاشقين ليلة الوصال فى صحبة الملك مارك ونفر من الأتباع ، ويجرح تريستان فى قتال يدور بينهما ، ثم يستنقذ تريستان صديقه الوفى كورونيال و يحمله إلى منزله فى قصره الخرب المتهدم على حافة البحر ، وهناك يموت تريستان — ولكن بعد أن تلحق به إيزولده لتموت معه ، وليجدا فى الموت وفاء العاطفة .

وتشترك هذه القصة فى كثير من ملامحها مع غيرها من حكايات الحب القاتل — كحكاية روميو وجوليت مثلاً أو حكاية باولو وفرانشيسكا — تلك الحكايات التى تؤدى إلى الحب فى الموت ، أو الموت فى الحب ، أو موت الحب أو حب الموت ؛ إلا أن دانتى وشيكسبير (و إن كانا يعرضان نفس التجربة فى حدة لا نظير لها) لا يدمجان نفسيهما فى قدرية العاطفة ولا يدعواننا إلى الاندماج فيها ؛ ولكن هذا هو بالضبط ما يفعله ڤاجنر : فهو يعتبر أن عالم العاطفة الداخلى المظلم هو العالم الحقيقى ، وأن العالم الخارجى المعهود عالم وهمى ، ويرفض المنظر الموضوعى للحس المشترك بكليته ولا يكتفى برفض منظر الاحترام البورجوازى الصغير . ولهذا فإن « تريستان و إيزولده » ليست فى الحقيقة قصة غرام بقدر ما هى احتفال بباعث صوفى باطنى ، أى ليست قصة عاطفة تتعلق بموضوع ما كما ننظر إليها نظرة واقعية — كالعاطفة نحو الجولف أو نحو بيتهوفن أو لاناتيرنر — ولكنها قصة الامتثال الصوفى للعاطفة نفسها ؛ وهذا هو المعنى الحقيقى فى نظر دى روجمون لأسطورة تريستان : وعنده أن ڤاجنر قد شعر بها الشعور الحق ، وأداها بقوة فريدة ليس لها نظير[1] .

---

(١) الحق أن عصر ڤاجنر كان عصر العلم والعلماء حيث بدأ قانون السببية Law of Causality الذى وضعه نيوتن فى القرن السابع عشر ، يسيطر على جميع الحوادث ويعتبر المبدأ الأساسى الذى تسير الطبيعة بمقتضاه ؛ فكل حركة إذن فى السماء أو فى الأرض أو فى أعماق الإنسان إنما هى نتيجة لما قبلها وسبب لما بعدها ، بحيث تصبح فكرة « العلة والمعلول » cause and effect هى التفسير المعتمد لظواهر الكون كله ؛ وهذا هو ما أدى إلى ظهور =

إن أكبر قيمة لكتاب دى روجمون بالنسبة لأغراض هذه الدراسة هى أنه يمكن المرء من فهم القوة (السحرية) التى يستشعرها الجميع فى العرض الجيد لهذه الأوبرا : وهو سحر يستعمل أشد مثيرات الحب قرابة وسبراً للأغوار ، لكى تستغرق السامع ولكن دون أن تشبعه ؛ أى يقدم له تشوقاً لا مشبع له فى جوهره ولا تحديد . فيقول لنا إن الأسطورة تضرب بجذورها فى عقيدة عاطفية قديمة شبه منسية ذات صبغة تشاؤمية زاهدة ، وذلك فى ديانة الحب الكافرة عند

= الحركة التى ترمى الى تفسير الكون تفسيراً مادياً ، والتى بلغت ذروتها فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر عندما صرح اللورد كالفن Lord Kelvin بأنه لا يستطيع أن يفهم شيئاً يعجز عن أن يصبه فى نموذج آلى . وكان لهذه الحركة أثرها فى تفسير الحياة الإنسانية حيث ظهرت الفلسفات الآلية وما تبعها من فلسفات مثالية كرد فعل طبيعى لها ؛ المهم أنه فى الوقت الذى كان العلماء فيه مشغولين بمحو الخرافات من عقول الناس ، كان هناك شوق دائم وحنين لا ينقطع الى « عالم الخيال » Realm of Fancy والى ما أطلق عليه اسم « المسرحية الموسيقية الصاخبة » Extravaganza و « مسرحية الجان » Fairy Play . مما حدا بمؤلفى الأوبرا الى الرجوع الى الأساطير والتاريخ القديم يستمدون منهما الوحى والإلهام : فوضع روسينى أوبرا « موسى فى مصر » Mosi in Egypt (١٨١٨) ، وأوبرا « وليم تل » William Tell (١٨٢٩) ، كما وضع بللينى أوبرا « نورما » Norma (١٨٣١) وفيبر أوبرا « الرصاصات المسحورة » The Charmed Bullets (١٨٢١) ، ثم جاء ڤردى العظيم بأوبراته الشهيرة « أرنانى » Ernani (١٨٤٤) ، و « الشاعر المتجول » Il Trovatore (١٨٥٣) و « لاترافياتا » La Traviata (١٨٥٣) . الى أن تبلورت هذه الآثار جميعاً حتى بلغت الذروة فى أعمال ريتشارد ڤاجنر التى بدأها بأوبرا « تريستان وايزولده » . وكان يستهدف جعل الدراما الموسيقية مشتملة على كافة الفنون ؛ فالفكر والموسيقى والشعر والنغم تلتقى جميعاً فى وحدة حية أو حياة واحدة ، تماماً كما كانت التراجيديا اليونانية فى عهد الأولمب ، وكما أراد لها أن تكون فى بايرويت Bayreuth حيث شيد مدينة موسيقية قصد بها جعل المسرح نوعا من المعبد الصوفى يستمد منه الألمان الوحى والإلهام ، ولهذا عمد الى صبغ أوبراه باللون القومى الذى استمده من الأساطير الجرمانية ، والى إشاعة جو السحر والقداسة لإيهام الشعب بأنه فى رحاب معبد حقيقى ، ولكنه معبد من نوع جديد ، معبد تذبح فيه المقدسات القديمة وتنحر فيه القيم التقليدية ، ولكن تقدس فيه الحياة ويمجد فيه الإنسان وتستبدل فيه الحضارة الديونيزية بحضارة العصر الحديث ، وكان هذا هو السر فى إعجاب الفيلسوف الثائر نيتشه ، بالفنان المجدد ڤاجنر . (المترجم)

الطهريين[١]، وفى المصادر الوثنية للأدب الغالى . ويقرر فى كتابه «أننا إذا أخذنا هذه الموافقات فى الاعتبار ، أمكننا القول بأن الحب العاطفى الذى تحتفل به الأسطورة قد أصبح بالفعل فى القرن الثانى عشر — حين بدىء فى غرسه فى النفوس — عقيدة بكل ما للكلمة من معنى ، وأصبح بنوع خاص هرطقة مسيحية محددة تحديداً تاريخياً » .

ومن السهل علىَّ أن أعتقد أن أوبرا ڤاجنر تبعث للحياة مثل هذه القوالب العتيقة المدفونة فى ثقافتنا ، تماماً كما تطرق أبواباً غامضة فى النفس الفردية ؛ ولكنى بالطبع أترك المسائل التاريخية لمن هم أقدر منى على معالجتها وأكتفى بأداء دراما ڤاجنر الموسيقية كما أصبحنا نعرفها فى العمـــل نفسه ، إذ هى ذلك الامتثال الصوفى المطلق للعاطفة على نحو ما يصفه دى روجمون ، ولربما أمكن فهم الشكل الحقيقى للأوبرا فى سياق أسطورى شعائرى لعاطفة دينية .

وهكذا تخدم أسطورة تريستان فى الأوبرا ذلك الغرض الذى وصفه ڤاجنر فى الفقرة التى اقتبسها عنه بودلير : لأنها تظهر بطريقة مادية كل ما هو « إنسانى خالد ، ومفهوم أبداً فى الحياة » — أى العاطفة على أنها الحقيقة الوحيدة فى خبرتنا . (وهذا يختلف اختلافاً كبيراً عن معنى الحياة البشرية والمصير الإنسانى الذى صوره سوفوكليس بطريقة الأسطورة والمأساة الشعائرية فى « أوديب » ، وعن هذه الملابسة ينجم عندنا نوع من الشك فى فكرة الأسطورة على الإجمال ، كما ينجم عنه أيضاً احـــترام أكثر خشية للقوة المتأرجحة التى تبدو فى الأساطير الكبرى بين حين وحين) .

ويظهرنا دى روجمون أيضـــاً كيف أن أوبرا ڤاجنر قائمة على اللحظات الرئيسية فى العاطفة الشعائرية عند الطهريين ، فكما أن الارتباط

---

(١) Cathars : Heretical Church of Love. فئة من الطهريين الذين يعتنقون مبدأ أسمى من مبادىء الحياة النقية يقوم على المحبة وحدها ، وقد انتشرت فى غرب أوربا وجنوبها فى العصور الوسطى وكان مركزها بلاد الغالة الفرنسية ، ولقى أتباعها الويلات من محاكم التفتيش أو دواوين التحقيق. (المراجع)

بين الشعيرة والمسرحية فى حالة « أوديب » يكمن فى الفصــل الذى يستشعر المؤلف أنهما يتقاسمانه ، كذلك الشعيرة الطهرية وأوبرا ڤاجنر يقلدان و يحتفلان بالامتثال الصوفى للعاطفة ؛ فالفصل الأول فى « تريستان » يقابل « الاستهلال الطهرى » Cathars' initiation : إذ يشرب العاشقان وهما على ظهر السفينة التى تقلهما إلى كورنول جرعة الـكأس التى تـكشف لهما عالم العاطفة «الحقيقى» فيتبادلان قبلة واحدة تقابل « العزاء الطهرى » Cathars' consolamentum أو الشبع المادى الوحيد المسموح به لمعتنقى عقيدة الزهد . أما الفصل الثانى فهو « أغنية الأرواح العاطفية المحبوسة فى قالب مادى » ، وهو ليلة وصال العاشقين ، أو انتصار الشهوة وهزيمتها ، أو الخطيئة والخطأ من وجهة نظر العقيدة . والفصل الثالث هو « الوفاء القاتل » إنه نهاية طريق التطهر « الكاثارى » الضال ، إنه النور فى الظلمة ، إنه الحب فى الموت ، إنه التحقق فى الفناء ، وما شابه ذلك .

وأحسب أن المرء يستطيع ، وهذه المفاتيح حاضرة فى ذهنه ، أن يفسر الانطباعات المتناقضة التى تحدثها « تريستان » فى مختلف الأوقات وعلى مختلف السامعين ؛ فإن لها بكل تأكيد ، ووفاقاً لمـا أشار إليه الـكثيرون ، غراماً يائساً مقبضاً ، وثيق الصلة بالأشواق الانتحارية ، وعلى حافة نوع بعينه من الانهيار النفسى . إلا أن هذه الصور والانفعالات ،وهذه الظلمات المطبقة الموحشة (حسب قولة برجسون مرة أخرى) هى العناء « توقعاً لحدوث التغير » وهى العناء « رمزاً لمـا هو تحت الإعداد » . إن تريستان وثيقة القرابة بالأعمال الرومانسية الـكبرى التى نجمت عن رفض المواضعات البورجوازية رفضاً مزعجاً ، و إن لها لتلك الأهمية الدينية التى أحس بها نيتشه فى شبابه : الامتثال للعاطفة التى تنطوى فى أساسها على امتثال صوفى .

وهذا الفعل — «الامتثال للعاطفة على أنها الحقيقة الوحيدة»— هو أساس الفن المسرحى الأصيل عند ڤاجنر ، والأوبرا فى كل تفصيلاتها « تحاكى » هذا الفعل ؛ أو بالأحرى . كما كان يقول ڤاجنر نفسه ، « تعبر » عن العاطفة المطلقة التى استولت عليه .

الفن المسرحي في تريستان :

إذا فكر الإنسان في « تريستان و إيزولده » على أنها مجرد قصة أخرى من قصص الغرام ، فإنه يستطيع أن يرى بسهولة أنها قائمة على المبادىء الصالحة المسرحية محكمة التأليف ؛ فالفصل الأول عرض للصراع الأساسي ، الصراع بين حب تريستان و إيزولده و بين واجبهما الأخلاقي نحو الملك مارك ، و ينتهي هذا الفصل بحادث يزيد من حدة التوتر إذ يقبل أحدهما الآخر في اللحظة التي ترسو فيها السفينة ، ثم يسدل الستار بعاصفة من الإثارة الموسيقية . والفصل الثاني مبني على قمة الفصل الأول ، وهو يظهر الفعل الصريح الذي يعدنا به الفصل الأول ، و ينتهي هو أيضاً بحادث مثير هو الخيانة والطعان ؛ وستار هذا الفصل هو العلامة على « ذروة » الصراع . والفصل الثالث هو الخاتمة : حيث يحل أو ينحل كل شيء بالموت .

والغرض الوحيد من هذه الخطة ، أو تلك الفكرة ، مفهوم على هذا النحو من التجريد ، هو الاستحواذ على جمهور النظارة و إثارته بوساطة «وقائع» القصة . وربما كان لها نفس المقدار من الفائدة باعتبارها إطاراً لمسرحية ذات المغزى الأخلاقي كما في التراجيديا الراسينية ؛ إذ قد يمكن استخدام نفس الوقائع بنفس الترتيب لتمثيل حياة الروح المفكرة في صراعها مع الميول ، بدلاً من أن تمثل حياة العاطفة الدفينة في تساميها على الحقيقة العقلية تسامياً كاملا . ولهذا فإن عقدة الأوبرا من حيث هي « دسيسة » تظهرنا على شيء من علاقة فاجنر بمشاهديه ، وعلى شيء من المسرحية محكمة التأليف ، ولكنها لا تظهرنا إلا على ما هو جد قليل من مبادئه الإنشائية الحقيقية .

ولكي نبحث في هذه المبادىء ؛ علينا كما هي العادة ، أن نفكر في العقدة على أنها الشكل الأول الذي يتخذه الفعل (وهو هنا « فعل العاطفة ») أي على زعم أنها « روح المأساة » ، وعندها يبدو بوضوح كيف أن الفصل الأول يمكن اعتباره استهلالا (بالمشابهة الطقسية) واعتبار الفصل الثاني صراع العاطفة في سجنها الدنيوي ، والفصل الثالث الإنجاز أو الوفاء المحتوم أو التسامي العاطفي

على الدنيا بأسرها . ولقد رتب فاجنر أحداث قصته ترتيباً يظهر على المسرح لحظات العاطفة التى تكون فى تعاقبها تسلسلاً أو نسقاً إيقاعياً من الإحساس أو (إذا تفكر المرء فيهما معاً ، بدلاً من التفكير فى التتابع الزمنى الذى تتكشف لنا فيه القصة) طيفاً من الانفعالات تولد عن عاطفة مطلقة فى صراعها مع دنيا الأوهام ، فننتقل من التشوق البعيد والحنين الفياض فى مطالع الفصل الأول إلى العنف القريب لدى العاشقين فى ليلة وصالهما فى الفصل الثانى ، ومن ثم إلى انطلاق موت الحب الضائع مادياً ، وإن يكن على النقيض من ذلك موتاً جلب الراحة للمحبين.

وإذاً فإن ما « يحاكيه » فاجنر بهذه الأحداث إنما هو عاطفة لا تعرف الحدود على الرغم من مضامينها المادية ؛ غير أن العقدة لا تعدو أن تكون « التحقق الأول » ، وأن فاجنر ليحاكى أيضاً أو يعبر عن حياة العاطفة بوساطة أشخاصه و بالأفكار التى يعبرون عنها والصور الشعرية وصور الإعداد المسرحى .

وحينما يرتفع الستار بعد الافتتاحية ، نرى إيزولده ووصيفتها الأمينة برانجين شاردتين واجمتين فى جانب مستور من السفينة ، ونسمع ملاحاً صغيراً فى أعلى الصارى يترنم بهذه الكلمات :

عينـــــاك
نحو الغـــرب ترنوان ،
بينـــا إلى الشرق
تطـــير الفـــلك ،
والريح نحـــو موطن
عليـــلة تهـــب :
فتـــاة إيرلنـــدا
هواك والفؤاد أين أين !

وهى كلمات تحـــدد بدايات الحركة التى لا هدف لها ، ومشهد العاطفة غير

الجوهرى ؛ فإن إيزولده ترنو ببصرها فى اتجاه وتذهب إلى اتجاه آخر سواه ، وهى ترحل عن الديار فى سفينة متجهة نحو الديار ، ولا تتحرك ، من وجهة نظر أخرى ، بل « تتلكأ » . هذه المفارقات الإرادية لا تتسق فى نسق منطقى ، إلا أن الإحساس بالتيه وعدم الوصول إلى أى مكان بأقصى سرعة ممكنة ، الإحساس بالرحيل والعودة فى وقت معاً ، فى حالة من الكآبة والإعياء ، تتضافر جميعاً لتحدد لحظة شعورية تحديداً دقيقاً إلى حد كبير ؛ فهى بداية ذلك الانطلاق العاطفى الذى هو حياة المسرحية .

وفى حالة من اليأس والغضب ، تحكى إيزولده لبرانجين قصة علاقتها بتريستان ؛ فتشير إلى عزلته الحزينة فى تلك اللحظة محلقاً فى البحر ، وإلى بداوة لقائهما الأول وما فيه من إشفاق على النفس أو رثاء للذات ، إذ كان تريستان جريحاً وإيزولده توشك أن تقتله ، وأخيراً إلى القدر المشئوم الذى جمعهما على السفينة . ويستطرد ڤاجنر فى تطوير هذه العلاقة كما لو كانت العاطفة هى التى أوجدت الشخوص والظروف معاً . ولكى يتتبع المرء هذا التطوير بما فيه من « منطق الوجدان » عليه أن يشعر بالعاطفة شعوراً مباشراً ، مستبعداً منظر العقل وهو أليم ، إذ يرى كل شىء يهوى إلى التناقض واللامعقول ؛ أمن الممكن أن تشبع عاطفة كل من إيزولده وتريستان بالشهوة أم بالقتل أم بالانتحار ؟ إن الانتحار ليتراءى للعاشقين أحسن سبيل إلى الخلاص ، فيشربان الكأس التى يظنان أن فيها موتهما ؛ أما وقد ظهر أن ما فيها هو جرعة الحب ، فإن قبلتهما تبدو مساوية فى أحقيتها ومساوية فى امتثالها المصير الدنيوى الآخر الذى يسيطر عليهما ، وهكذا يعمل ڤاجنر على تقريب العاطفة التى بدت أول الأمر بعيدة كأنها طائرة على الأفق تهدر مزمجرة فوقنا بكل ما فيها من قوة .

ويميز المستر كينيث بيرك فى مقال له بعنوان « الصورة وعلم النفس » بين نوعين من الإنشاء الأدبى : أولهما « التقدم القياسى » Syllogistic Progression حيث يؤخذ بيد القارىء من جزء من الإنشاء إلى جزء آخر بوساطة العلاقات المنطقية ؛ وثانيهما « التقدم الكيفى » Qualitative Progression (السمة

المميزة للشعر الغنائي الحديث) حيث يؤخذ بيد القارىء بحسب « منطق الوجدان » بوساطة التداعي والتضاد أما التقدم القياسي فيصف مبادىء الإنشاء في المأساة الباروكية وصفاً حسناً ، بينما يحسن التقدم الكيفي وصف المبادىء التي أقيمت عليها دراما ڤاجنر الموسيقية : فهو لا ينشىء بأشخاص وأشياء مادية حقيقية بل بصفات وكيفيات ، ولهذا فليست السفينة التي تحمل إيزولده سفينة قائمة بذاتها ، ولكنها تلك الصفات المائية غير الثابتة التي تتصف بصفة الضياع في أولى مراحل العاطفة ، أما الريح فإنها قد تحطم كل شيء لتدرك سرعتها بحساب العقد ؛ فهي (كتنهدات إيزولده) مجرد انبعاث من انبعاثات العاطفة الحالمة بل إن الأشخاص أنفسهم لا يصح أن ينظر إليهم على أنهم أشخاص حقيقيون، وإنما مجرد صفات أخلاقية متغيرة تعبر عن العاطفة . . أو تستثير العاطفة ، إذا أخذنا بوجهة نظر المشاهدين . وبهذه الطريقة من الإنشاء بالصفات والكيفيات وحدها (أي بالمظاهر المفعمة بالحس والانفعال) تصبح العاطفة الحقيقة الوحيدة في المسرحية ، فإذا فكرت في عمل ڤاجنر الإنشائي تفكيراً واقعياً ، فقد تحسب أنه انتقى من صفات الأشخاص والأشياء ما يؤدي العاطفة التي يعنيها ، ولكنك إذا نظرت إلى فنه الخلاق كما قد تصفه المثالية الألمانية — أي كما وصفه نيتشه متابعاً في وصفه شوبنهور ، وكما وصفه ڤاجنر نفسه كثيراً — فقد تحسب أن عاطفة ڤاجنر قد خلقت ، أو « حلمت » أنها نفت عن نفسها كل عناصر المسرحيه المرئية المعقولة ، وهذا هو الشعور الذي ينبغي أن يخامر كل فرد عند التمثيل : الشعور بأن الصور المتغيرة على المسرح تبدو كأنها صادرة مباشرة عن الانفعال الذي أنشأته الموسيقى في النظارة دون أي مصدر سواه .

وترجع أهمية « تريستان » في جانب من جوانبها إلى أنها أتم وأكمل مثل على الدراما بوصفها «تعبيراً عن الانفعال» : أي نظرية التوحيد بين الفعل والعاطفة . ولقد أشار دي روجمون إلى التأثير النافذ بلا وعي أو بما هو قريب من اللاوعي لعبادة العاطفة في عالمنا الحديث؛ فهي على سبيل المثال العقيدة الكامنة وراء الحجج المميت الذي قام به بطل بروست ، إذ هو يدمر نفسه في

شرنقة المشاعر المستعادة ، كما أنها تكمن وراء آشنباخ Aschenbach بطل توماس مان (فى قصته « موت فى البندقية) الذى يصطنع لنفسه فيها من معالم البندقية منظراً فى مثل طغيان وهوس منظر « تريستان » .

ويقترب ڤاجنر فى الفصل الثانى ، بعد الفصل الأول الاستهلالى ، اقتراباً حميماً من تقديم العاطفة نفسها — سمة ليست بالهينة فى حالة الانفعال الذى لا يعادله شيء . والرمزية الأساسية فيه ، سواء فى الإعداد المسرحى أو فى الشعر نفسه ، هى رمز الليل متعارضاً مع النهار ، فالليل للعاشقين ، وهو يوحى إلينا و إليهم بالسر والحق والتوحد والقداسة ، متقابلاً فى هذا تمام التقابل مع العلن والوهم والتفرق والنهار الشرير . فلا رضى عن كل ضوء طبيعى ، ولا حتى ضوء المشعل ؛ ولا رضى عن كل ما يمثله هذا النور — كنور العقل ، ونور ظروف العاشقين الواقعية ، وواجبهما الأخلاقى نحو الملك مارك . بينما الليل رغيبة مطلوبة بشغف كالموت والحب والتوحد الأصلى الذى يمثله الليل . و يعبر ڤاجنر عن الذروة الأولى لامتثالها المطلق بهذه الكلمات :

معاً : بصرى كليل
أعمته السعادة ،
والكون شاحب
برغم ضوئه المسكين :

إيزولده : أى نهار خادع
ينير حولنا ،

تريستان : عارضاً أمامنا
وهمه المسكين ،

معاً . فى هذا الوقت وحده
أشعر أنى أنا الكون :
رشراك الفرح البهية
حياة الحب السنية

اليقظة التى ما بعدها يقظة ،
والشوق النبيل ، وعرفانه اليقين .

إن هذه الصيحات المنتشية لأكثر سخفاً لدى العقل من أغنية الملاح التى افتتح بها الفصل الأول ؛ ولكنها إذا اعترفنا بالعاطفة التى يريد ڤاجنر أن يصورها ويبثها فى نفوسنا بموسيقاه ، هى الصواب . وإن لكل كلمة فيها معناها المقصود ، فإن تريستان وإيزولده وكل ممثل على المسرح وفى الأوركسترا ، بل وجمهور النظارة ليتحدون جميعاً فى عاطفة واحدة ، وكل منهم يقول ، إن حق له أن يقول: «أنا الكون» .

وعند دى روجمون كلام كثير يقوله عن رمزية الليل عند ڤاجنر (تلك الرمزية التى تسود عمله كله وتبلغ أقصى اتساعها ووضوحها فى الفصل الثانى) ، الرمزية التى تشبه فى اعتبارات كثيرة رمزية النور والظلام التى يكثر المتصوفة[1] من استعمالها ؛ فهو يقارن مثلاً ظلام ڤاجنر « بالليلة الظلماء » فى روح

---

(١) الرمزية عند ڤاجنر معناها الإيحاء ، أى التعبير عما تعجز اللغة عن تصويره مما يكمن فى حنايا النفس ويقبع فى طيات الشعور ؛ وبذلك تتداعى المشاعر والأحاسيس عن طريق الاستثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح، ويكون الرمز هو الصلة بين الذات والموضوع ، أو بين الإنسان والعالم الخارجى . وهنا يبدو تأثر ڤاجنر بالفلسفة الكانطية فى تفرقتها المشهورة بين الذات العارفة وموضوع المعرفة ، فلما كنا ــ بحسب كانط ــ لا نستطيع أن نعرف الأشياء فى ذاتها وإنما نعرفها على نحو ما تتبدى لنا ، أو بعبارة أخرى ، لما كنا لا نعرف « الحقائق » Noumena وإنما نعرف «الظاهرات» Phenomena وكانت هذه الحقائق بطبيعتها مستعصية على اللغة الوضعية ؛ عمد ڤاجنر إلى التعبير الرمزى لتوليد الإيحاء ، وإلى الشعر والموسيقى باعتبارهما أقدر على توليد المشاعر وتفجير الأحاسيس : وبذلك كان ڤاجنر من أهم مصادر المذهب الرمزى فى الأدب ، حيث تأثر الشعراء الرمزيون بنظريته فى الدراما الموسيقية وعمدوا فى لغتهم الشاعرة إلى توليد الإدراك الرمزى مما هو جوهرى فى موسيقى الشعر . وها هو رائدهم ، الشاعر الفرنسى بودلير Baudelaire يلجأ إلى الألفاظ المنغومة والكلمات المشعة والصور الخابية والمعانى القاتمة الموحية وغير ذلك مما يجتمع فى القصيدة « ليؤلف وحدة عميقة المعنى مظلمة الأرجاء ، رحيبة كالليل والضوء ... » مما قاله فى ديوانه المشهور « أزهار الشر » Les Fleurs du Mal . على أن رمزية ڤاجنر لم تقف عند هذا الحد، بل تعدته إلى تأويل المسموعات والمرئيات وسائر الصور الحسية بقصد الإمعان فى الرمز =

القديس يوحنا الصليبي ، وهو بحث صحيح ذو إيحاء ، ولكنه يدفع دى روجمون إلى مسائل فى التفسير واللاهوت أحب أن أتجنبها . ولعلنا إن أردنا أن نحصل على نظرة شاملة إلى المعانى الممكنة ، ولا سيما الدرامية منها ، فى ليل فاجنر الصوفى ، أن نفكر فى الاستعمال المختلف كل الاختلاف الذى نجده عند دانتى لليل وصور الظلماء لا فى ذروة « الفردوس » Paradiso العزيزة المنال بل فى « المطهر » Purgatorio ، فقد اقتضى حج دانتى ثلاث ليال فى صعوده على الجبل ، هى الليالى التى تمثل لحظات الوجدان المؤدى إلى إدراك جديد فى الإيقاع التراجيدى الحزين لتقدمه وارتقائه . ولاشك أن وجدانه الليلى مماثل لعاطفة « تريستان » ؛ فإنه هو أيضاً يكتشف قيم النهار وحقائقه ، وقيم العقل والإرادة الأخلاقية وحقائقهما ، تلك القيم والحقائق التى لا تصلح مع المساء ؛ كما أنه يعتمد على قوة الحب الغريبة حين يتوارى ضوء النهار ، إلا أنه يكتشف أيضاً أن « الحب » الذى لم تعد تدعمه وقائع ضوء النهار الدنيوية ، يوحى بقوة النفس الكامنة غير المحدودة فى اتجاهها نحو الشر ونحو الخير ، ولا يبقى العالم المظلم الذى يمكن أن « يعلون كما يشاء له الحب » ، حقاً بالضرورة ولا بالإطلاق أكثر من عالم العقل والنهار ، بل ربما كان زائفاً سامّاً كما تراءى لنا فى النشيد التاسع عشر تحت تأثير عين الرقيب . فإن كان يرى فى هذه اللحظات المظلمة بصائر جديدة ، فإنما يرجع هذا فى أحد جوانبه إلى أنه لا يأخذها مأخذ النهاية والختام : فإنها ترده إلى موقفه الواقعى ، مهما يكن فى ردها من الغموض ، وإنها لتختبر وتوضح عند يقظته تحت تحرى العقل وضوء النهار .

= والإسراف فى الإيحاء ؛ حتى إنه وصل إلى ما يصل إليه الصوفى عندما يغلب عليه سلطان الذوق والوجد فإذا بنفسه تتأثر بما حولها تأثراً يختلف عن تأثر النفس العادية « من رؤية الأشياء بغير العين التى ترى ، وسماعها بغير الأذن التى تسمع ، وفهمها بغير العقل الذى يدرك » ؛ وإذا هى تعبر عن هذا كله تعبيراً رمزياً يستحيل العالم الخارجى معه إلى مفهومات نفسية وتصورات ذهنية ، ويتجرد من خواصه المعهودة المألوفة ليصير شعوراً صافياً أو فكرة خالصة . وهذا هو ما عبر عنه بودلير بقوله : « يا للتحوير الصوفى لجميع مشاعرى المذابة فى شعور واحد ! لتكون الموسيقى أنفاسه ويكون العطر صوته » . (المترجم)

ولكن تريستان وإيزولده لا يبغيان الاستيقاظ أبداً ، ولا هما يرغبان فى أن يريا النهار بطريقة أكثر صدقاً ، بل يريدان أن يتخلصا منه تخلصاً تاماً ، فيظل رمز الليل فى الأوپرا قائماً ، لا رمزاً للحظة عابرة فى تجربة الإنسان ، ولا رمزاً لطريقة من طرائق المعرفة الكثيرة ، بل رمزاً لعتبة الخلاء الفارغ من الحقيقة ذاتها

ولقد أشير المرة تلو المرة إلى أن الموسيقى فى الفصل الثانى ترفع العاشقين بما لا شك فيه « إلى اللقاء الحار » ، وأن العاطفة هنا معروضة فى حساسية يائسة وأن الفناء فى التوحد الصوفى الذى أشرت إليه من قبل يتشكل ضمناً فى الفعل الجنسى — وهو الذى يقال فيه أنه موتة بسيطة للروح . ولكن هذه المعانى (بالنسبة للاعتقاد الأخروى المتشائم فى العاطفة) خاطئة لما هى عليه من حسية وجسدية ؛ فما وصلنا بعد إلى نهاية الفصل ، ولا إلى نهاية الفعل ، ولا إلى نهاية القصة أو فقدان الذات المريع الذى تتطلبه العاطفة . فما هو إذن المضمون الدرامى للفصل الثالث ؟ وكيف يتأتى لڤاجنر أن ينقل إلى مشاهديه النصر الفذ للخلاء الفارغ ؟ .

إنه يفعل ذلك عن طريق الموسيقى بطبيعة الحال ، وإن المرء ليلتمس فهم مقصده الصوفى فى هذا الفصل عند نيتشه الذى ينطق عن إيمان كامل بالوحى الڤاجنرى وبالقوة السحرية التى للموسيقى نفسها . وهو يقول : « إنى لأسأل الموسيقيين الأصلاء : هل يتأتى للواحد منهم أن يتصور وجود إنسان يمكنه أن يسمع الفصل الثالث من « تريستان » دون أن يقضى عليه الانتفاخ المتشنج الذى يصيب جميع أجنحة الروح ؟ وإننا لنعجب إن كان الإنسان الذى يضع أذنه على مكنون قلب الإرادة الكونية ، إن صح هذا التعبير ، لا ينسحق فى التو والحال ؟ أتراه يصمد ، وهو الفرد الإنسانى ذو الكيان الضعيف الهش ، لسماع رجع الصدى لما لا عدد له من صيحات الحزن والفرح الصادرة من خلاء الليل الكونى الفسيح ، دون أن يطير بلا مقاومة

إلى مأواه البدائى[1] ؟ » . وربما كانت الإجابة المباشرة على سؤال نيتشه البليغ هى أن المرء عندما يسدل الستار على الفصل الثالث ، قد يجد طريقه فى الواقع إلى مأوا غير البدائى بما هو عليه — ويكاد يكون متخاذلاً متهالكاً لا ينطق ولا يقول ، ولكنه إنسان تمس ما يزال . ومع هذا فإن كلمات نيتشه لتصف الفعل الذى يطلع العاطفة على النهاية : أى الهدف الصوفى المطلق الذى قصد إليه فاجنر . وإن بلوغ هذا الأوج ليمد إعداداً مسرحياً وشعرياً فى الجزء الأول من الفصل .

ولا يزال الدافع فى الفصل الثالث ، فيما يبدو ، هو « الحب » الذى تملك تريستان وإيزولده طوال المسرحية ؛ وهكذا يظل الفصل الثالث على معنى من المعانى يواصل حركة الفصلين السابقين ، إلا أن « الحب » فى هذه المرة ، لا ينبغى أن يلتمس فى الشهوانية ، بل فى الموت الذى يتطلب بدايات جديدة بوصفه الجهد الأخير للعاطفة ؛ وسلسلة الأحداث والوقائع الافتتاحية فى هذا الفصل الأخير تظهر اقتراب انتصار الموت الذى يرادف انتصار الحب ، وهو ما فشلت فيه تماماً مظاهر الغرام العنيف فى الفصل الثانى . ويزداد هذا الاقتراب إيلاماً كلما ازداد لذة ومسرة ، كما أنه يزداد لذة ومسرة كلما ازداد إيلاماً ، وأخيراً نفهم أن النهاية المحتومة الصادقة قد أوشكت . غير أن البداية فى هذه الحركة بداية بعيدة لها طابع الحنين ، كبداية الفصل الأول ، وكتهجد إيزولده فى بداية الفصل الثانى ؛ فإن البحر الفارغ ، جرح تريستان القاتل ، و « مأواه » المظلم المتهدم ، وصوت مزمار الراعى الحزين المغرى إغراء يعجز عنه التعبير ، كلها تجتمع لتحدث فى السامع أشد التأثيرات إقلاقاً لمفارقة الذهاب إلى لا شىء بأقصى سرعة ممكنة — لأن « اللاشىء » هنا هو الحقيقة نفسها .

---

(١) « مولد المأساة » ص ١٦١ ، ترجمة وليم ا. هاوسمان ، ضمن الأعمال الكاملة لفردريك نيتشه ؛ لناشرها الدكتور أوسكار ليفى ، ت.ن . فوليس . أدنبرة ، ١٩١٠ — ١٩٢٧ .

وجرح تريستان القاتل مهم « للمقدمة » لأنه الرد المعقول لموته إن كان من بين المشاهدين من لا يزال يتمسك بالمطالبة بالمنطق والوقائع ، غير أن ما يعرضه ڤاجنر هنا هو فعل البحث عن الموت ؛ اللذيذ المؤلم ، المراد بلا إرادة . وهذا ما يؤديه مسرحياً بوساطة الرموز التى وفق بينها ، فقد عاد تريستان إلى مأواه — إلى الشجرة الظليلة ، والحيطان العالية ، ومحيط صباه الفارغ ؛ وهى عناصر لها تأثيرها السريع المباشر ، كما أنها تتفق مع مزمار الراعى على إحداث ما يسميه بروست (انفطار القلب) intermittence du cœur : حيث تعود إلى شعور تريستان تلك اللحظات المدمرة التى مر بها فى صغره ، عند موت أبيه وموت أمه ؛ وعلينا أن نتكهن فيما وراء هذا « بخلاء الليل الكونى الفسيح » ، ذلك الخلاء الملىء بالحزن والفرح ، والذى يسميه نيتشه « مأوانا البدائى » . ويزيد من حدة هذا العود السريع عند تريستان ، كما يزيد من كثافته صديقه كوروينال الذى يداعبه ويلاطفه بحنان جهول عاجز كحنان الأمهات ، وكذلك الحنان الذى ستسبغه عليه إيزولده بيديها وصوتها الأنثوى معبرة به عن لذة الفناء المؤلمة : لذة ترك كل شىء إلى الأبد ، ولذة الحكم على سبيل الحياة كله منذ المهد بأنه سبيل وهمى خاطىء .

إن المرء ليجد فى تحليل الفصل الثالث ما يغريه بأن يستبدل رمزية فرويد برمزية ڤاجنر وذلك فى محاولته فهم معنى الأوبرا ، فربما تراءى المرء فى هذا الفصل أن تقدم تريستان مثل رائع على النكوص المرضى من مغامرة عاطفية فاشلة بطريق الاستبطان الكئيب لفترة الصبا إلى المطلب غير المعقول ، مطلب الظلمة التى لا بصيص للنور فيها ، مطلب العودة إلى الرحم نفسه . إلا أن الكلمات الفرويدية تثير الأسئلة الأساسية التى لا يغامر إلا القليل منا بالإجابة عنها ، فإنها لا تخبرنا (بالرغم من كل ما تقوله عن مبدأ اللذة ورغبة الموت) فى أى اتجاه يمكن أن تلتمس حقيقة الموقف الإنسانى ، وأنها حين تطبق على الأوبرا تغفل عما تعلمناه من قوة الإيمان ، وذلك لأن « تريستان » تفى بمطالب برجسون فى

التجربة الصوفية الحقة : فانفعالاتها تعانى « من توقع حدوث التغير » ، وصورها « باعتبارها رموزاً لما هو تحت الإعداد » كئيبة مقبضة ولو أن هذا الإعداد يوحى إلينا بالدار الآخرة . وإن ڤاجنر ليعطينا صورة درامية ، ووثيقة سيكولوچية لإيمانه الكئيب المقبض ، ولكن قوتها ومجالها الحقيقيين لا يمكن أن يحس بهما إلا فى العمل ككل ، وفى الموسيقى بخاصة وعلى أكبر درجة مباشرة .

ولست أريد أن أثير موضوع طبيعة موسيقى ڤاجنر ومزاياها من حيث هى موسيقى من الناحية الفنية ، ولكن إذا كان للمرء أن يفهم الفن المسرحى عند ڤاجنر فإن عليه أن يتدبر رأيه ورأى تلاميذه المقربين فى الدور الحاسم الذى تلعبه الموسيقى ، أو الذى ينبغى أن تلعبه فى فن الدراما .

يقول نيتشه فى وصف العمل الخلاق للكاتب « الديونيزى » Dionysian أو الكاتب المسرحى الموسيقى (ويعنى به ڤاجنر) ما يلى : « إنه فى المقام الأول ذلك الذى اتحد مع الوحدة الأصلية ، ألمها وتناقضها ، ثم أخرج لنا نسخة من هذه الوحدة الأصلية فى شكل موسيقى »[1]. وهذا هو التفسير الصحيح لفهم العلاقة بين الموسيقى وعقيدة العاطفة : حيث تكون الموسيقى امتثالاً مباشراً للعاطفة (أو الوحدة الأصلية) نفسها ، ثم بعد ذلك وبعده فقط تبرز من الموسيقى عناصر الأوبرا المسرحية المرئية المعقولة : « وتعود الموسيقى إليه شيئاً مرئياً فى صورة حلم رمزى ، وتحت دافع الأحلام الأبولونى » . (الكلمات الأخيرة المميزة هى كلمات نيتشه) .

ويبدو لنا أن تفسير نيتشه — كما بدا له فى أخريات أيامه — تفسير هستيرى مجانف للعقل ، إلا أن العلاقة التى نص عليها بين الموسيقى والدراما علاقة صحيحة ، وهى التى يصفها بودلير فى الفقرة التى استشهدنا بها من قبل ، وصفاً أكثر وعياً ، إذ أن الموسيقى تحدد بقدر كبير من الدقة « نوعاً من تشابك

(١) المرجع السابق ، ص ٤٥ .

العاطفة » Arabesque of Passion معينة بذلك ، لا أدق حركات الممثلين الوجدانية وحدها ، بل آخر وأدق تفصيل من تفصيلات الإعداد المسرحى .
ولقد لمس بودلير لمساً لاخفاء فيه أى « مثال طاغ » هذا المثال ؛ إذ أن الموسيقى تنقل « فعل العاطفة » مباشرة ، ومنه يستنبط كل شىء يدور على خشبة المسرح من القصة والأشخاص وما سوى ذلك ، بمنطق جمالى لا يحيد ، وفى امتثال تام لإرادة الفنان .

ولقد حاول مصمم المسارح السويسرى العظيم « أدولف آبيا » ، أن يضع فى شبابه تصميماً لمبادىء فن مسرحى تتفق فعلاً والمثال الفاجنرى الطاغى ، وهو يظهرنا فى كتابه : « الموسيقى والإخراج المسرحى » Die Musik und die Inschenierung على مقدار الجهود الذى يتطلبه إنشاء مسرح يمتثل حقاً لإرادة الأستاذ ، فإن هـذا يتطلب أن يكون الإعداد والإضاءة والممثلون فى مثل مرونة الأصداء الموسيقية (وعلى ذلك يكونون فى مثل تجردها من قيود المادة الفانية) .
فما من وسيلة غير هذه الوسيلة المسرحية ذات الاستجابة المتناهية تمكن المرء من التحقق من الاتساق الحالم الذى عناه فاجنر وحققه فى موسيقاه . ويذهب آبيا إلى ماهو أبعد من فاجنر نفسه ، مشيراً إلى أنه على الرغم من طاقة فاجنر الشيطانية ، لم يستطع تماماً أن يتغلب على واقعية المسرح البورجوازى ، إلا أن التجديدات التى يريدها آبيا تتمشى تماماً مع الاتجاه الفاجنرى ، وتساعد المرء على فهم تصور فاجنر الكلى الشامل لكل من المسرح والفن الدرامى .

ولقد كان فاجنر ، شأنه فى ذلك شأن راسين ، يبتغى الكمال ؛ ومن أجل الحصول عليه كان يعمد إلى استنباط شكل الفن ومضمونه كله من نمط واحد من أنماط الفعل ، ذلك هو العاطفة ؛ ويبث هـذه العاطفة فى جمهوره عن طريق الموسيقى ، فطالما ظل السامع فى نطاق العاطفة ، كان كل شىء متسقاً وفى غاية من الكمال السحرى . ولقد حاولت فى تحليلى لعمل فاجنر أن أحافظ على هذه « النظرة العاطفية » بقـدر الإمكان ؛ إلا أنه من الضرورى أن نشير إلى أن

الإنسان إذا غفل عنها ، ولو لحظة واحدة ، لذهب عن العمل كل جماله واتساقه الشكلى . وربما لاحظ المرء فى أثناء التمثيل أن إيزولده ليست « أروع أجزاء العاطفة الخالصة » بل هى مجرد شقراء متهافتة تحاول أن تساوم على بضع درجات ترتفع بها على جانب تلك الصخرة المصنوعة من الورق المقوى . وربما لاحظ أن الستار يهتز ، فيذكره هذا بأن المسرح لا يزال المسرح ، وليس رؤى حالم — وعندها يتلاشى الوهم كله كأن ضوء الشمس ، أو ربما ضوء المسرح ، قد أحال الديكور المسرحى إلى كومة مهوشة من الأطر والقماش . هذا الاقتحام المتطرف فى كيان الأوبرا ، والذى يضعها دائماً على حافة التناقض واللامعقول ، تلك الحافة المؤسفة ؛ يظهرنا على حالة الطموح البالغ الذى يتخذ أساساً يقام عليه كل شىء . إن ڤاجنر يتطلب الامتثال المطلق ، لا من الممثلين ولا من خشبة المسرح المادى فحسب، ولكن من جمهور النظارة أيضاً ؛ أولئك الذين يفترض أنهم يعيشون الحياة التى تصورها موسيقاه وحدها ، ناسين كل شىء سواها ، عازفين عن كل شك وريبة ، مؤمنين ، ولو مؤقتاً ، بدين العاطفة الصوفى الذى هو حياة الشكل ، والمفتاح لكل صورة من صوره .

مسرح الشعب الألمانى

أو « مولد المأساة من روح الموسيقى » :

حين أعاد نيتشه فى أخريات حياته النظر فى كتابة « مولد المأساة » ، كان يحاول أن يفرق بين نظريته فى مسرح المأساة الإغريقية وبين نظريته فى مسرح ڤاجنر ؛ وكان يريد أن يتبرأ من ڤاجنر الذى ثبت له أنه شوبنهورى متشائم ، بل ومسيحى أيضاً (فى « پارسيڤال »)[1] بينما أراد هو أن يستبقى ما كان يسميه « هلينيته » الخاصة .

(١) كانت دراما ڤاجنر الموسيقية « پارسيڤال » هى السبب المباشر فى سخط نيتشه عليه وانفصاله عنه، ذلك أن نيتشه كان يرى فى ڤاجنر ثائراً يمجد الحياة ويحترم الإنسان ويعمل على قلب القيم فى مجال الفكر والفن وبخاصة فى مجال الأخلاق ؛ فإذا به يراه يتقدم بهذه الدراما إلى الكنيسة راجياً الصفح والغفران ، مردداً أنشودة التكفير والتوبة ، نافراً من أخلاق السادة ليجد العزاء والسلوى فى أخلاق العبيد . (المترجم)

وتقول چين إلن هاريسون إن دراساتها للإغريق وكذلك دراسات موری وكورنفورد وغيرهما من أتباع هـذه المدرسة تدين بالقدر الكبير لبصيرة نيتشه النافذة ؛ إذ يرجع إليه الفضل — إلى حد ما — فى أننا تخلصنا من الصورة الرخامية الساكنة للكلاسية الجديدة عن الإغريق ، وأننا قد أصبحنا نعى العناصر الأرضية والديونيزية فى دياناتهم ومأساتهم ، وأنه قد انكشفت لنا الدلالة العميقة للجوقة عند أسخيلوس وسوفوكليس ، وأصبح الشكل التراچيدى كله أكثر حياة فى نظرنا ، وإن كان أقل كمالاً وأكثر ارتباطاً بالزمان مما كان فى نظر كورنيى وراسين . غير أن نظرة نيتشه الخاصة إلى المأساة الإغريقية قد عفى عليها الزمن ، وأصبحت تبدو فى ضوء ما تلاها من الأبحاث وكأنها جزئية مشوهة تشويها يدعو إلى الفزع .

ومن ناحية أخرى ، مازالت فلسفته عن المسرح الڤاجنرى — كما نراه متمثلاً فى تريستان — تبدو غاية فى الدقة ، خاصة وأنه يعرضه على أنه المسرح التراچيدى نفسه ، وأنه بعث جديد لمسرح أعياد ديونيزوس ، مما يمكن المرء من أن يفهم مدى الطموح الڤاجنرى ، وأن يرى من خلال العمل الجزئى تصور ڤاجنر القوى الأصيل المسرح ؛ فإذا فكر المرء فى تمثيل « تريستان » وفى ذهنه تفسير نيتشه ، تراءت له الخطوط الضخمة المهيبة « لمسرح الشعب الألمانى » وهى تتخذ لنفسها شكلاً من الأشكال .

ومن المفروض أن تمثيل « تريستان » فى مدينة بايرويت ، كعبة هـذه الديانة ، يحتل مكاناً مركزياً فى حياة الشعب الألمانى ، مثل المركز الذى كان يحتله المسرح التراچيدى فى حياة دولة المدينـة — وأكثر مركزية من مكان المسرح الباروكى فى مجتمعه . بيد أن كلاً من سوفوكليس وراسين قد افترضا لهما مجتمعاً جلته مسارحهما فى مرآتهما ولم تخلقه ، أما ڤاجنر فإنه يفترض أن المجتمع البورجوازى فى عهده مجتمع زائف كل الزيف ، وأن ليس من أحد يعتقد فيه اعتقاداً حقيقياً . ولهذا فهو لايخاطب وعى المجتمع بل يخاطب الحياة

والروح « الحقيقية » للشعب الألمانى ، ذلك الشعب الذى يراه خالياً من أية صورة اجتماعية أو أخلاقية أو عقلية كائنة ما كانت — بل عاطفة محضة أو إمكان خالص . فيعمد إلى إيقاظ هذه « الإرادة » Wille التى لاصورة لها ، وإلى أن يخلق لها فى مسرحه صورة تراچيدية ملائمة .

لقد كان أبرز الرواد لدى تمثيـــل « تريستان » هم بالطبع أولئك الذين يملكون ثمن دخول الأوبرا — رجال البنوك وسماسرة الأسواق ومديرو الدعاية والزوجات المتعطلات — وهؤلاء هم عمد المجتمع الذى نعيش فى مثله فى أمريكا . وكان ڤاجنر يعلم هذا ، ولـكنه لم يكن يأخذهم مأخذ الجد ، لا من حيث هم أفراد ، ولا من حيث هم عناصر قوية ذات شأن فى المجتمع ، فكان الضوء يخفت ، ويبدأ الأوركسترا فى العزف فتأخذ إرادة الفنان المخدرة فى ابتعاث « الحالة الموسيقية » التى يتلاشى فيها كل تمييز واقعى أو عقلى ، بل يتلاشى أيضاً التمييز بين النظارة وخشبة المسرح ، ويتحد الممثلون والسامعون جميعاً فى حياة موسيقية واحـدة . فـكان ڤاجنر يعتمد على الموسيقى ، لا ليتجاهل تمييزات الحياة اليومية المـاكرة وحدها ، بل ليتجاهل معها كل قيم العالم المـادى المألوف ، ويسيطر سيطرة مباشرة على ماتفيض به قلوب الجمهور العاطل من الإيمان من حماسة ڤائرة . وهذه هى العملية التى يصفها علماء النفس بأنها تشكيل جمهور الدهماء : حين يوحد الأفراد جميعاً بين أنفسهم وبين إرادة قائدهم ومشاعره فى الانفعال القوى العنيف ؛ ولـكن ڤاجنر ونيتشه فهما العملية على أنها إيقاظ الروح الألمانية، حيث تتلامس ومصادر الوجود البدائية كيما « تتحرر » لتحلم لنفسها بحياة تراچيدية .

ولقد كان نيتشه وڤاجنر كلاهما على وعى حاد بأن هذا الالتجاء إلى جمهور النظارة بوصفهم عاطفيين عاطلين من الإيمان، ومايتضمنه هذا الالتجاء من تصور نبوئى إحيائى للمسرح ، إنما كان صراعاً مباشراً مع التراث العقلى بأكمله ؛ ولذلك عد التجاؤهم إليه معارضة للروح اللاتينية ، ومن ثمة كان لابد لمسرحهما ألا يكون مسرحاً عاطفياً فى مقابل المسرح العقلى فقط ، أو مسرحاً موسيقياً فى مقابل

المسرح التشكيلى ، أو مسرحاً طليقاً فى مقابل المسرح الضيق الأفق ، أو مسرحاً حقيقياً فى مقابل المسرح الزائف ، أو مسرحاً موحداً فى مقابل المسرح المفرق ، بل أن يكون كذلك مسرحاً ألمانيا فى مقابل المسرح الفرنسى . وكان نيتشه فى أشد لحظات تحمسه يرى أن هـذا المسرح ذروة نضال طويل خاضته الروح الألمانية (التى يقتفى أثرها راجعاً بالموسيقيين والفلاسفة الألمان إلى لوثر) نحو تحرير نفسها من النزعة العقلية ومن المسيحية . ولقد وافقهما چان كوكتو على هذا التشخيص القومى ؛ إذ وجد فيما بين الحرب بين العالميتين الأولى والثانية — وهو يتأمل جهوده وجهود ناشئة الموسيقيين الفرنسيين نحو بناء فن مسرحى « فرنسى » — أنه يصطدم بالتأثير الڤاجنرى الشامل فى كل شىء ، فيقول فى كتابه « الدعوة إلى النظام » : « لابد للانسان أن تواتيه الشجاعة لكى يرجع إلى بيتهوفن (فمنذ موت موزار) وهناك جنازة مسرحية تسير فى الطريق فتمنعنى من عبوره للوصول إلى بيتى » . ولقد دارت الدائرة منذ ذلك الوقت مرة ثانية، وكان الدور على الفرنسيين لكى يبحثوا عن « تحرير » أنفسهم من الطرائق الألمانية فى رؤية الحيـــاة البشرية والفعل الإنسانى ، كى « يعودوا إلى بيوتهم » .

ولقد كان ڤاجنر ونيتشه يرفضان مسرح العقل رفضاً باتاً ، إلا أنهما كانا يريدان بدرجة متساوية تساوياً تاماً فى رفضهما لهذا المسرح ، أن يوحدا بين مسرح العاطفة الذى ابتدعاه و بين مسرح المأساة الإغريقى — وكانا فى هـذا الصدد بعيدين كل البعد عن الوضوح والتحديد . ومن السهل أن نرى لماذا وجد نيتشه ما كان يبحث عنه فى الجوقة الإغريقية ، وأظن أن شيئاً من الاتجاه نحو المشاعر العامة لدى جمهور النظارة كان مقصد سوفوكليس عنـــدما يغادر ممثلوه خشبة المسرح بعد أى لون من ألوان الصراع ، تاركين المكان للجوقة التى تأخذ فى الرقص والغناء بمصاحبة الآلات الموسيقية . وهو اتجاه يماثل ما نراه فى افتتاحية ڤاجنر ، غير أن جوقة سوفوكليس لم تكن تدخل المسرح إلا بعد أن يكون

الاستهلال قد قدم للنظارة أساساً واقعياً معقولاً للموضوع الذى سوف يأتى ؛ ولهذا فإن موسيقاها و إيقاع رقصاتها وصورها الخيالية تمثل أنماط الوعى الواسعة الغامضة فى ارتباطها بالعاطفة ، فكأنما تنقلنا إلى مسافة بعيدة من موضوعات الصراع المادية المعقولة . ولكن عاطفة الجوقة فى مسرحية سوفوكليس ليست هى « الخلاء الكونى » Cosmic Void عند نيتشه ، تلك الحقيقة التى لاشكل لها فى ذاتها ، ولكنها عاطفة شكلتها العقيدة حسب النظام الشعائرى فى عالم الواقع . ور بما فقد هـذا النظام لحظة عابرة ، ور بما تراءى مغايراً مع اختلاف اللحظات أو اختلاف الأفراد ، ولكن نهاية الجوقة تعيده وتؤكده وتعود بنا إلى مغازعات الأبطال الواقعيين . ولقد اضطر نيتشه ، لكى يستمد الشكل التراجيدى كله من عاطفة الجوقة ، إلى القول بأن شخصيات الأفراد ومنازعاتهم والأساطير التى يمثلونها هى « نتاجها» الحالم ، كالصور فى أناشيد الجوقة ؛ بل لقد اضطر إلى تصوير الجوقة فى صورة جمهور الدهماء : متحداً فى مشاعره ، ولكنه غير مزود بمدركات موضوعية أو بمعتقدات كائنة ما كانت ، و بهذا يمد جذورها فى الخلاء الميتافيزيقى « للارادة » نفسها ، و يرى المسرح التراجيدى الإغريقى شبيهاً بمسرح ڤاجنر باعتباره من خلق إرادة الفنان على عاطفة جمهور الدهماء التى لاشكل لها .

ولقد يبدو لنا تعريف هاملت للمسرح بأنه مرآة الطبيعة تعريفاً مزخرفاً لايراد به إلا البهرج ، وذلك لما نرزح تحته من هذه الآثار المتفرقة عن طبيعة الإنسان ؛ فقد كان فى وسع هاملت أن ينظر إلى الدراما على أنها محاكاة ، و إلى الحقيقة الإنسانية على أنها قابلة للادراك على نحو ما بمعزل عن عالم مشاعرنا المغلق ؛ إلا أن ڤاجنر يأخذ بأشد المذاهب الذاتية تطرفاً فى العصر الحديث ، و يعتمد عليها و يقبل كل ما تتضمنه فكرة الفن من أنه تعبير عن العاطفة . فإن كاتب المسرحية الموسيقية ، بعاطفته وعاطفة جمهوره معاً ، إنما يخلق — دون ما تفكير أو إدراك — مزاج القبيلة الدينامى ، كما كان يفعل موسى بالرعد

الإلهى فيما ورد فى الأثر ؛ فيختفى التمييز بين الفن والحياة (أو بين الأوبرا والثورة) و يحل الفنان المتبوذ محل رجال المادة وعالمهم الصغير .

إنه لمن الصعوبة بمكان أن تأخذ هذه الفكرة مأخذ الجد الذى تستحقه دون أن تقع فى أعماق الغموض الذى وقع فيه أتباع ڤاجنر الأوائل ؛ ولقد يبدو أن نيتشه وڤاجنر نفسيهما قد شعرا بهذا التشابه ، فغير كل منهما رأيه فى معنى «تريستان» وحدد فكرته عن مسرح الشعب الألمانى . ولكن تصورهما النبوئى والثورى الأول ظل قائماً بعدهما ، لا فى المسرح وحده ، بل فى السياسة أيضاً ؛ وبهذا تأكدت أهميته واتضحت طبيعته . وأظن أن نيتشه وڤاجنر كان يساورهما الأسف لو أنهما شهدا فيلم الدعاية النازية : « انتصار الإرادة » Triumph des Willens ، ومع ذلك فهو يستوفى شروطهما فى مسرح الشعب الألمانى ، كما يستفيد استفادة جد معروفة، على الرغم من انحطاطه المعيب ، من الفن المسرحى القائم على الإحساس بالفعل بوصفه عاطفة وكفى .

ولقد يكون من الممكن أن نبرهن على صحة انتساب فيلم « انتصار الإرادة» إلى ڤاجنر ، سواء عن طريق منجبه الحقيقى هتلر ، أو عن طريق مخرجه ليني ريفنستول Leni Riefensthal ، غير أنه يكفينى فى أغراضى الحالية أن أمعن النظر فى بعض ملامح هــذا الفيلم ؛ فلقد أخرج الفيلم فى نورمبرج فى أثناء الاجتماعات الحزبية لسنة ١٩٣٤ ، فهو بهذا « وثيقة » بينة تسجل لحظة تاريخية فى السياسة الألمانية ، ولكن الخيال الاستبدادى الذى حشد تلك القطعان المخلصة ، وابتدع لها شعائرها العقيدية قد صنع الفيلم أيضاً ، وأثر ذلك هو تحطيم الحاجز الذى يميز الفن من الحياة ، والمسرح من السياسة ، والعاطفة النارية عند الزعيم Fuehere والشعب Volk من الأحداث « والمظاهر » التى يحلمون بها . فهنا يستطيع المرء ، إن استطاع فى أى مكان ، أن يرى المسرح حقاً وهو يصنع فعل العاطفة لدى القبيلة ، وأن يرى عاطفة الجمهور وهى تصنع المسرح .

وقصة الفيلم هى قصة حنين الزعيم والشعب أحـدهما إلى الآخر ، قصة ارتباطهما الشهوانى Orgasmic ، واتحادهما فى الإرادة الألمانية الصوفية الواحدة ومع هذه الإرادة . غير أننا لم نعط إلا القليل من الحقائق الخاصة بارتقاء هتلر إلى السلطة ، ولم نعط الـكثير أيضاً عن الحالة التى كانت قائمة فى ألمـانيا — لم نعط إلا ما يكفى لتفسير بعض الشعارات ، وعقيدة مبسطة غاية التبسيط لتهدئة أفـكار المخلصين المتحمسين . وليس الفيلم قصة غرام (غرام هتلر بألمانيا) بقدر ما هو شعائر عاطفية ، مثل « تر يستان » ، يبدأ بالحنين إلى الوطن وصور معتمة لقلاع الراين بإزاء نور الفجر ، تصحبها بعض مقطوعات ڤاجنر الموسيقية . ثم نرى سحباً تنفرج عن طائرة تقل هتلر ، وننظر إلى أسفل ، إلى أرض ألمانيا ، فنرى جميع طرقاتها سوداء من كثرة ازدحام الجماهير ، ونعود إلى السماء مرة أخرى بإحساس العجلة والقوة والسرعة الذى توحى به الطائرة ، فنرى منظراً أقرب إلى أبراج نورمبرج الجميلة الزاهية ، و يبلغ هـذا التسلسل ذروته فى صيحات الجماهير القاصفة عندما ينزل هتلر إلى الأرض .

هذا الإيقاع الوجدانى ، الذى يشبه كل الشبه فصلاً من فصول «تريستان» يتكرر المرة تلو المرة فى الفيلم ، فيبدأ بتلك « الحالة الموسيقية » التى يأخذها نيتشه عن شيلر ، أى موسيقى وصور الحنين إلى الوطن ؛ وعادة ما تـكون الصور على الستار الفضى فى هذه اللحظات الافتتاحية ملأى بذكريات الطفولة ، لـكى توحى بألمـانيا كما هى فى الحـكايات الخيالية . . . من أكواخ جميلة ، ومناظر طبيعية كلعب الأطفال ، وأبراج كنائس ذات قباب ، وقلاع رومانسية . وكلما اقتربت العاطفة وازدادت قوة ، كلما اقتربنـا بسرعة من العصر الحديث ، بجماهيره وآلاته وقوته غير الإنسانية : فنرى هتلر مثلاً فى سيارة ضخمة يعبر خضماً لا نهاية له من الوجوه الذاهلة بالحب والعاطفة ، وذروة كل عاطفة متزايدة هى دائماً الهياج المستيئس فى أحد اجتماعات الحزب الرسمية — فى الاستاد الضخم على ضوء النهار أو ضوء المشاعل ، أو فى داخل البيت حيث تذكرنا صيحات

الزعماء: «هتلر هو الحزب! والحزب هو ألمانيا! وألمانيا هي نحن!» — بتريستان وإيزولده وهما يؤكدان في نشوتهما اتحادهما الصوفي بالعالم. وبعد هذه الانفجارات يعود كل شيء غامضاً بعيداً، ونأخذ في البناء من جديد بادئين «بحالة موسيقية» جديدة؛ وينتهي الفيلم بموكب كبير من المشاة: كتائب العمال، وفرق الصاعقة والجيش، والنساء، والأطفال، وفرق الدراجات البخارية. والملل الذي يحدثه وقع الأقدام الكثيرة في انتظام إيقاعها ليس في حقيقته «فناء الحب» A Liebestodt ولكنه عامل من عوامل الإيحاء بالاتحاد الصوفي في العاطفة القومية؛ ويشير إلى الموت الحقيقي الذي سيلاقيه كثير ممن ظهروا في الفيلم، وكثير ممن هم في أنحاء العالم، قبل نهاية موكب المشاة.

ولست بالطبع أدعي لهذا الفيلم عظمة فنية كعظمة «تريستان»، ولكنه في تكوينه وفي استعمال آلة التصوير والصوت والموسيقى، على درجة من الوعي الذاتي والاتساق الفني ترتبط عادة بأغراض أقل دناءة من هـــذا الغرض: والإنسان إذا قارن بين «الصور المترابطة والمتدابرة» التي تعمل على تحديد وإحداث إيقاع وجداني لا يقاوم وبين ما في «تريستان» من ذلك كله، فربما بدا له هذا الفيلم مجرد خليط من الأصوات والألوان؛ ولكن ينبغي له أن يتبين أنه قائم على عقيدة عاطفية، هي العقيدة في وحدة العاطفة، تلك العقيدة التي تجعله يختلف اختلافاً كبيراً عن الدعاية بمعناها المألوف. ففيه مثلاً بعض الصور التي لا تنسى عن الأطفال الألمان في بكرة الفجر، يهبون أنفسهم للعمل في حقول الوطن الأكبر، ويحملون على أكتافهم الجاروف والمعول، وعلى وجوههم الصارمة الجادة، وفي أصواتهم الصغيرة الرهيبة، ينبغي للانسان أن يتبين: «نقاء العقيدة» — وهو يؤثر نفس التأثير سواء نظرنا إلى الكابوس الذي كان موضوعاً له، أو إلى الموت والدمار الذي كان يقودهم إليه، أو إلى سقوط الإيمان الإنساني نفسه.

ولست أعني حينما أقول إن فيلم «انتصار الإرادة» يفي بشروط مسرح

الشعب الألمانى ، أن فكرة ڤاجنر النبوئية عن المسرح هى وحدها التى تسببت فى النازية ، ولا أعنى كذلك أن النازيين كانوا هم وحدهم الذين عثروا بمفتاح فى الديانة الڤاجنرية ، وفى أنماط الفهم العاطفية ؛ فلقد أظهر دى روجمون أن أغنية ڤاجنر المقبضة يتردد صداها فى ألف اتجاه فى جميع أوساط الاتصال الثقافى الحديث .

وفوق هذا لا يمثل فيلم « انتصار الإرادة » نظرة ڤاجنر الحقيقية الجادة كما نجدها فى « تريستان » وإن كان ڤاجنريا ، وكان خطة تفجير قنبلة النازيين الذرية فى آن معاً . فإن الشعور بأن حياتنا العقلية وولاءنا وعلاقاتنا تغرق كلها فى الطوفان — وأننا فى الحقيقة إنما نتحرك تحت تأثير عاطفة لا يمكن تحديدها ولا إشباعها — ليس شعوراً مستعصياً على الإطلاق . لقد استفاد ڤاجنر أعمق فائدة وأكثرها توفيقاً من استعمال لغة وجدانية صريحة ، يمكن للجميع فى عصرنا أن يفهموها بسهولة ويسر ؛ ولسوف أعود إلى هذه النقطة فى حديثى عن «جريمة قتل فى الكاتدرائية » لإليوت ، وعن « الآلة الجهنمية » لكوكتو ، وكلاهما يقتفى أثر ڤاجنر ويسير على دربه وإن كانا يحاولان أن يذهبا إلى ما هو أبعد من وحيه وإلهامه .

إن فن « تريستان » فن خطير خطورة الرؤيا التى يمثلها ، وإن مثال ڤاجنر الجمالى الطاغى لم يستوعب بعد ، وسيظل يهيب بشعراء المسرح وفنانيه ممن يبحثون عن نوع من التكامل يحلونه محل هذا التراث الحى .

تريستان وبيرينيس

الوحدة (الكاملة) فى الفعل والإحساس الصريح بالشكل :

« كشأن الشمس فى المرآة تعطى النور مزدوجا

كذاك الوحش ذى الشقين يزجى النور ممتزجا

فطوراً نور أوله وطوراً نوره الثانى

* * *

فقل لى أيها القارى إذا فكرت تفكيرى
وهذا الشىء فى عينى لا يوحى بتغيير
وصورته على المرآة لا تبقى على شانى »

المطهر ، النشيد ٣١

لو قبل المرء مفترضات مسرح راسين ، وظل على وجهة النظر الوحيدة التى تتطلبها هذه المفترضات ، لوجد أن «بيرينيس» تنكشف له عن كمال فى الشكل له صفاء البلاور ، ولما كانت النظرة إلى الوجود الإنسانى التى تعرضها لنا متسقة كل هذا الاتساق ، فإنها تبدو « أصدق » من أى صورة يمكننا أن نستخلصها من خبرتنا مباشرة . وكذلك إذا قبل المرء عالم العاطفة المظلم الذى يريده ڤاجنر ، فإن « تريستان » تتسق لديه اتساقاً سحرياً حالماً ، حتى لنشعر وكأنها الحقيقة الوحيدة عن حالة الإنسان . أما إذا حاول المرء أن يعدل بين الإثنين ، فإنه يمر بتجربة كتلك التى يصفها دانتى فى الفقرة التى استشهدت بها فى صدر هذا الكلام ؛ فقد كان الحاج فى تلك اللحظة يمر بتجربة شىء من أعمق المتناقضات فى حياة الإنسان بعد أن بلغ قمة جبل المطهر ، حيث التقى بالمسيح فى صورة العنقاء[1] أو الوحش المزدوج — مزدوج لأنه إلهى وإنسانى فى آن — فلما نظر فى عينى بياتريس ، استطاع أن يرى أولاً إحدى طبيعتيها ، ثم نظر فرأى الطبيعة الثانية ، ولكنه لم يستطع أن يرى الطبيعتين معاً ، ومع ذلك فالوحش الغريب « نفسه » ماثل أمامه هناك . ونحن إذا أصغينا إلى راسين ، أحسسنا بالنفس الإنسانية العاقلة فى

(١) فى الأصل griffon وتطلق على وحش خرافى ، جاء فى الأساطير أن له بدن السبع وأرجله ، ورأس النسر وأجنحته . وقد آثرنا ترجمتها بالعنقاء وهى الكلمة التى شاعت عند العرب القدامى . (المترجم)

جوهرها ، وأحسسنا بكل ما بقى كأنه الظلام الخارجى ؛ وإذا أصغينا إلى ڤاجنر أحسسنا بها وكأنها « حقاً » مجرد عاطفة ، وكل ما عداها وهم لا معنى له . وأحسب أن التفكير فيهما هكذا بالتناوب قد يحمل المرء يخلص إلى أن الحيوان الإنسانى كمنقاء دانتى ، ماثل أمامنا بطريقة ما قبل صورته الراسينية أو صورته الڤاجنرية .

فصورتا الحياة فى « تريستان » وفى « بيرينيس » متقابلتان ، تنفى إحداهما الأخرى ، وكذلك مبادئهما الدرامية ، غير أن بينهما نصيباً مشتركاً من الإطلاق وعدم التحديد ؛ فكلاهما يرجع حياة النفس إلى لحظة واحدة من الفعل أو حالة واحدة من الوجود ، وكلاهما يتطلب من فن الدراما كالاً مثالياً فى الشكل هو نوع أدبى « صريح » من الوحدة . فهما متشابهان فى هذا الإطلاق ، وكلاهما يخالف كل المخالفة لدانتى وسوفوكليس وشيكسبير ، وهم الواقعيون بالمعنى الإغريقى أو الوسيط للكلمة ، وهم الذين يبحثون فى فنهم لا عن صراحة عدم المواربة بل عن « الواحدية بالتماثل » ؛ فإن دانتى حين قابل العنقاء ، ميز بين هذا الوحش وبين « مثاليه » أو صورتيه اللتين تراءتا له فيه — وإن لم تكن أى الصورتين خطأ خالصاً . وهو تمييز لا يميزه لا ڤاجنر ولا راسين : فعندهما أن الصورة مفردة وكاملة ونهائية تحل محل الوعى البدائى الذى نعيه عن هذا الوحش أو ربما تفوقه وتعلو عليه .

والحقيقة أن التمييز بين التصور المثالى عن المسرح وإحساسه الصريح بالشكل (الذى يشترك فيه ڤاجنر وراسين) وبين المسرح الواقعى وإحساسه المائل بالشكل الذى يمثله دانتى وسوفوكليس وشيكسبير ، تمييز ذو أهمية جوهرية . فإن كان لأحدنا أن يفهم سوفوكليس ، فعليه أن يرى كيف أن مناظر راسين وڤاجنر تشوهه كل بطريقتها الخاصة ، وإن كانت كلها تكشف عن الشىء الكثير . وكذلك إن كان له أن يفهم راسين وڤاجنر — وأن يتتبع بصيرتهما العميقة وأن يستمتع بكمالها الفنى المعجز — فعليه أن يبحث عن وجهة نظر

مخالفة لكل منهما . مثل هذه الوجهة من النظر هى التى يجدها فى الفكرة الواقعية عن المسرح بتشككها و إيمانها بوجود عالم حقيقى ، واتجاهها المباشر صوب الحساسية التمثيلية البدائية لدى جمهور النظارة .

وتتحكم مبادىء راسين وڤاجنر المثالية الصريحة (فى أشكال وتركيبات مختلفة) فى الكثير من الدراما الحديثة ، وفى غالبية المسرحيات العظيمة منها . ولقد ثبت أنه من الغريب الصعب على الفنانين وغير الفنانين منذ القرن الثامن عشر ، أن يجدوا أى معنى فى حياة الإنسان التى يرونها حولهم رؤية حقيقية ؛ فلقد أصبحنا نفتقر إلى كل شىء يمت بسبب إلى تلك المرآة الطبيعية فى تكوينها ، المركزية فى موضعها ، التى كان يتجلى فى صفحتها الفرد والمجتمع ، والتى أمدنا بها المسرح التراجيدى الإغريقى . ومن هنا كان طبيعياً أن يبحث الشاعر المسرحى فى وقتنا هذا عن مبادىء أولية عقلية وأخلاقية وجمالية ، لكى يفهم أساس الدراما على أنها ، بحسب قول إليوت : « أى شكل أو إيقاع ، مفروض ، على عالم الفعل » . وهو تصور ليست فيه فقط الإجابة الطبيعية عن اضطراب زماننا هذا الاضطراب الذى لا مركز له ، بل فيه الوعد والرجاء بإشباع حاجة الفنان للدقة فى فنه ، وللنظام العقلى الكامل ، وللكمال الجمالى الذى يريده .

ولكن هناك عناصر مهمة فى المسرح الحديث ، و بخاصة فى الواقعية الحديثة ، لا يمكن استكناهها مطلقاً على أساس هذه المبادىء المثالية ؛ فإن فن إبسن وفن تشيكوف يعيدان كشف الغطاء عن بعض الإحساس القديم بالدراما على أنها « محاكاة » الفعل . وهذه مسألة سأطيل الكلام فيها فى الفصل الخاص بالواقعية الحديثة .

وهناك على عتبة العالم الحديث ، بما فيه من مناظر متغيرة سريعة التغير ، ومن « مسارح » كثيرة لا عد لها ولا عوض عنها ، يقف مسرح شيكسبير ؛ ولقد عانى فهمنا لشيكسبير كثيراً من ميلنا إلى مطالبته بكمال صريح فى الشكل

لم يعمد إليه مطلقاً . وأود أن أبين فى الفصل التالى أن الإنسان لا يمكنه أن يفهم « هاملت » على أساس المبادىء المثالية الحديثة ، كما أود أن أعرض النظرة التى ترى أن مسرح شيكسبير ، وإن كان واقفاً على عتبة العالم الحديث ، هو فى الحقيقة الوارث المباشر للتراث الواقعى الذى خلفه سوفوكليس ودانتى ، والذى يتجه إلى الحساسية التمثيلية ، ويعرض لغز الحيوان الإنسانى المعهود فى صور متنوعة متغيرة متماثلة .

الفصل الرابع

هاملت، أمير الدانمرك: تماثل الفعل

على الرغم من أن كتابة «هاملت» سبقت كلاً من «بير ينيس» و«تريستان» بزمن طويل ؛ فإن القارىء الحديث يجد الراحة فى قراءتها أكثر مما يجدها فى قراءة أى من قرينتيها الأخريين . فربما أعجبتنا تحفة راسين ، وربما « استغرقتنا» تريستان ، إلا أنهما بالقياس إلى « هاملت » مسرحيتان زائفتان محدودتان فيهما جور وفيهما اعتساف ، بينما تتمتع مسرحية شيكسبير الغامضة ، حتى فى وقتنا الحاضر ، بصراحة فى القصد وقربى إلى النفس ، مما لا يتوافر فى الأخريين .

وسبب هذا أن « هاملت » صيغت فى مسرح وثيق الصلة بجذور الدراما نفسها — ذلك الفن الذى يزيد فى بدائيته وفى براعته معاً على الفلسفة ؛ فقد كان لابد من إحياء المسرح أو خلقه خلقاً منذ أن تحطمت مرآة المسرح الاليزابثى الضخمة ، فأصبحت الدراما الحديثة سلسلة من الأنواع المحددة Genres تقوم على مصادرات[1] أكثر تحديداً عن الحياة الإنسانية وذلك كمصادرة « الفعل

---

(١) فكرة المصادرات Postulates استعارها المؤلف من مجال المنطق وحاول تطبيقها فى مجال الدراما ؛ على اعتبار أن المسرحية تؤلف نسقاً فنياً لارتباط أجزائها بعضها ببعض على نحو ما ، تماماً كالنسق المنطقى المؤلف من مجموعة من القضايا بينها رابطة . والمصادرة فى المنطق قول يصدر به الباحث بحثه على سبيل الافتراض ثم يستدل منه مايترتب عليه من نتائج فتكون هذه النتائج هى النظريات ، وتكون هذه النظريات صادقة بالاتساق مع المصادرات لا بالانطباق على الواقع الخارجى . ذلك لأن الباحث له الحق فى أن يفترض ما يشاء من مصادرات دون ما رجوع إلى محك موضوعى فى عالم الواقع ، وغاية ما هناك أن يلتزم بالاتساق الداخلى بين أجزاء النسق ؛ فى الهندسة مثلا افترض إقليدس أن المكان مستوى استواء أفقياً وأقام نسقه تبعاً لهذا الافتراض ، فلما جاء لوباتشوفسكى Lobatchewsky (١٧٩٣ — ١٨٥٦) افترض أن المكان على شكل السطح الداخلى للاسطوانة ثم بنى نسقه على هذا الأساس ، وجاء ريمان Riemann (١٨٢٦ — ١٨٦٦) فافترض أن المكان على شكل السطح الخارجى للكرة وبنى نسقه هو الآخر على هذا الأساس ، وهكذا تغيرت المصادرات التى وضعها إقليدس قديما فتغيرت تبعاً لذلك النظريات ، على أن نظريات الهندسة الإقليدية تعتبر صادقة بالقياس إلى ماصدرت عنه من مصادرات ، وكذلك نظريات الهندسة اللا إقليدية صادقة بالقياس إلى مصادراتها . وقل هكذا فى مصادرات كل من راسين وفاجنر التى حاول كل منهما أن يصدر بها نسقه الدرامى الذى بناه . (المترجم)

من حيث هو عقل» عند راسين ، أو « الفعل من حيث هو عاطفة» عند ڤاجنر . هذه المصادرات قد تبدو نظريات تكشف عن جوهر الحياة لأبناء عصرها ، ولكنها فى الأجيال التالية تبدو جزئية بل مجزوءة مشوهة ؛ ولكن «هاملت» تستطيع أن تتناول الشمائر والأساطير كأنها لا تزال أشياء على قيد الحياة ، وهذا هو الشأن أيضاً فى « أوديب » و « المطهر » ، وإن محاكاتها للفعل الإنسانى « تجتث » النظرية أو تتقدم عليها ، فلئن كانت « ذات » المسرحية الحديثة فإنها لعريقة ضاربة فى القدم ، وإنها لوريثة التراث العظيم فى أعلى درجات اكتماله . ولهذا السبب كان تدبرها (على غموضها) ضرورة لاستكمال دراسة فكرة المسرح فى تراثنا المأثور .

ولقد ظلت هذه النظرة إلى « هاملت » تنبثق ببطء منذ أواخر القرن الثامن عشر ، وظل كل جيل من الأجيال ينظر إليها فى ضوء ذوقه الخاص المصطبغ بالشكل الدرامى السائد فى زمانه ، وظل النقاد مفتونين بها ، وإن يكن كل منهم قد صاغها على صورته ، مصداقاً لما قاله هاملت لأوفيليا : « إن قوة الجمال سرعان ما تحول الشرف إلى خلاعة وفجور قبل أن تحول قوة الشرف الجمالى إلى صورتها : وهى حقيقة كانت زمناً مفارقة ولكن زمننا هذا يقيم عليها الدليل» . لا شك أن جمال « هاملت » وخصوبتها التى لا حد لها ، وكثرة ألوانها فى علاقات التماثل فيها ، ستظل تغرى عشاقها ثم تكشف عن مقاصدهم الحسنة ونواياهم الطيبة ، إلا أن هذا العمل ظل قائماً منذ مائة وخمسين سنة على الأقل ، فأخرج لنا من مجهودات نقاد هاملت ما يصحح بعضها بعضا ، وأصبح من الممكن فى وقتنا الحاضر الذى تكاد الدراما الحديثة أن تكون مقضياً عليها فيه ، أن نقترب من المسرحية بعض الاقتراب .

والخطوة الأولى فى هذا السبيل هى أن نصبح على وعى ببعض التصورات الأولية ، و بعض المطالب الفطرية التى علمنا المسرح الحديث أن نتفهمها من كل مسرحية . وأشد ما قيل فى الشكوى من « هاملت » شيوعاً هى أنها ، على الرغم

من حيويتها ، مسرحية غير مفهومة ؛ فهي فاتنة في جمالها ، ولكنها عمل فني فاشل . فهل هذا النقد قائم على فهم لفن شيكسبير المسرحي أم أنه يقوم على أساس معايير غريبة عنه ؟

هاملت :

من حيث هي فشل فني

من الممكن أن تؤخذ مقالة روبرتسون عن « هاملت »[1] ومقالة إليوت[2] التي يبدو أنه استوحاها من قراءته لروبرتسون على أنهما نموذجان للاعتراضات التي وجهها كثير من النقاد إلى هذه المسرحية : وخلاصة هذه الاعتراضات أنهما لا يجدان فيها أي وحدة أو اتساق عقلي . ولهذا يرى روبرتسون أن المسرحية لا تشبع عقل الناقد ، على الرغم من اعترافه بما فيها من متعة رائعة وتصوير ألمعي للشخصيات ، وقطع من الشعر المعجز ، ويلمح روبرتسون إلى أن شيكسبير ربما لم يقصد شيئاً أكثر من المتعة والتسلية ، وانه لم يعن قط بالوحدة العميقة أو المعنى الشامل للمسرحية ككل ، ويقول : « لو أن شيكسبير قدر له أن يعود إلى الحياة وأن يسأل لماذا شذ هنا وهناك هذا الشذوذ ، فربما حملق عينيه في تأثر من العجب لا يملك معه أن يقول شيئاً وسألنا بدوره ما الذي يجعلنا نشتد في حكمنا على عمله إلى هذه الدرجة ، ولربما قال : « أتراكم تريدون شيئاً مطلقاً كتسلية المسرح ؟ » . ولكن العقل الناقد أيضاً له حقه : وهذا الحق هو عنايته بالحقيقة التصورية » .

فروبرتسون إذن ومن بعده إليوت يبحثان في « هاملت » عن الحقيقة التصورية فلا يجدانها ، ويودان لو استطاعا أن يرداها إلى كلمات يمكن للعقل أن يقبلها ، فيضعان لها في هذه المحاولة تفسيراً يجعلها تبدو مبهمة لا شكل لها وباختصار فاشلة . ويقـول إليوت : « لا شك أن روبرتسون على

(١) « هاملت » بقلم ج. م روبرتسون .

(٢) « هاملت ومشكلاته » بقلم ت. س. إليوت .

صواب فى استنتاجه أن العاطفة الأساسية فى المسرحية هى شعور ابن نحو أم آثمة » ويشير بعد ذلك إلى وجود كثير من العناصر وعديد من المشاهد الكاملة فى المسرحية لا شأن لها بشعور الابن نحو الأم الآثمة ، وينتهى من هذا التفسير إلى أن هاملت نفسه شخصية غير مفهومة ، ويستنتج أن شيكسبير قد فشل فى أن يجد لشعور هاملت « معادلات موضوعية » objective equivalents « فإن هاملت (الرجل) واقع تحت سيطرة عاطفة لا يمكن التعبير عنها ، لأنها تخرج فى تطرفها عن الحقائق كما تتبدى ، وأن الذاتية المفترضة لهاملت فى نظر مؤلفه ذاتية أصيلة حقيقية فى هذه النقطة : وهى أن حيرة هاملت بإزاء غياب المعادل الموضوعى لمشاعره هو امتداد لحيرة خالقه أمام مشكلته الفنية » .

ولست على يقين أنى قد فهمت اصطلاح مستر إليوت المشهور بالمعادل الموضوعى[1] للشعور ، أو على الأقل لم أفهمه فى تطبيقه على هذه المسرحية : فهل

---

(١) الواقع أن اصطلاح « المعادل الموضوعى » objective equivalent يعتبر ركيزة محورية فى نظرية النقد عند إليوت ؛ ومنذ أن وضع إليوت هذا الاصطلاح فى عام ١٩١٩ بصدد حديثه عن هاملت وهو مثار جدل بين كثير من النقاد المحدثين ؛ فعند إليوت أن الفن ليس فى التعبير وإنما هو فى الخلق ، وأن العمل الفنى العظيم ليس ما صدر عن إحساس صادق ولا ما جاء تعبيراً عن عاطفة الفنان ، وإنما هو خلق جسم موضوعى محدد بعد تحويل مادة العاطفة الأصلية إلى مادة أخرى جديدة . وكلما ازداد فى الفنان انفصال الرجل الذى يعانى عن العقل الذى يخلق ، ازدادت قدرة عقل الفنان الخالق على تفهم المشاعر والأحاسيس وإحالتها إلى شىء آخر جديدة هو العمل الفنى . أى إن عملية الخلق الفنى أشبه ما تكون بالعملية الكيماوية من حيث إنها ليست تعبيرا عن عاطفة الفنان بل هى إحالة هذه العاطفة الى شىء موضوعى عن طريق العقل الخلاق الذى هو بمثابة الوسيط الكيماوى المحول فالعمل الفنى معادل موضوعى للعاطفة التى يرغب الفنان فى التعبير عنها ، ولكنه ليس العاطفة نفسها التى يشعر بها الفنان ؛ أو هو بعبارة أخرى خلق شىء يجسم العاطفة ويعادلها معادلة كاملة بلا زيادة ولا نقصان حتى إذا ما اكتمل خلق هذا الشىء أو هذا المعادل الموضوعى المؤلف من حقائق خارجية تحققت العاطفة المطلوب إثارتها ، وتحققت « الحتمية الفنية » artistic determinism التى تفرض التساوى بين هذه الحقائق الخارجية (أى الواقع الخارجى) وبين العاطفة (أو الواقع الباطنى) وهذا هو ما كان ينقص هامت « فإن هاملت (الرجل) واقع تحت سيطرة عاطفة لا يمكن التعبير عنها لأنها تخرج فى تطرفها عن الحقائق كما تتبدى » فثورته العارمة كانت أقوى من أمه بكثير ، وعاطفته كانت طاغية لا يجد ما يعادلها ولا ما يبررها فى الواقع الخارجى =

يعنى به إليوت أن الأشياء والوقائع وسلاسل الأحداث الكثيرة، التى يعرضها شيكسبير ليجعلنا نفهم هاملت ونشاطره مشاعره، لا تعمل عملها من أجلنا؟ وبمعنى آخر، هل يقصد أننا إذ نقرأ المسرحية أو نراها لا يمكننا أن نتعاطف مع مشاعر هاملت ونشاركه فى أحاسيسه؟ أم أنه يعنى أنه ليس فى مقدورنا أن نفهم سيكولوجية هاملت؟ إن هاملت مفعم بالشعور — فهو أكثر امتلاء بالشعور من بولونيوس مثلا، ولكن هل شعوره هذا «بزائد على الحد»؟ إن المرء ليجد الجرأة فى أن يقول إن المشكلة مع المستر إليوت هنا لا تكمن فى فشل الشخصية فى أن تحيا حياة درامية — فإن حيويتها المسرحية، وفتنتها للكثير من المشاهدين على اختلاف أنواعهم تثبت عكس ذلك — بل هى أن الشخصية ومؤلفها معاً لا يشرحان موقفها فى كلمات عقلية صريحة واضحة، لأن هاملت معروض بطريقة مباشرة، بحسب وضعه الجسم المتعدد الجوانب، وبحسب موقفه المعقد بوصفه أميراً وابناً وعاشقاً، فإن كان لنا أن نفهمه فعلينا أن نفهمه هكذا مباشرة، وليس علينا أن نحاول تبسيط أو تحويل الصورة التى صورها له شيكسبير.

والقول بأن «العاطفة الأساسية فى المسرحية هى شعور ابن نحو أم آثمة» قول فيه تحقير شديد للمسرحية التى كتبها شيكسبير وتهوين من قيمتها؛ نعم إن شعور هاملت إزاء أمه الآثمة شعور أساسى بلا شك فى المسرحية، لكنه ليس أكثر أهمية من خوفه وحزنه لمقتل أبيه. وهو شعور أساسى بنى عليه ستيفن ديدالوس[1] فى روايته «يوليس» تفسيراً آخر للمسرحية يكشف منها على الأقل

= ولذلك لم يستطع أن ينقلها إلى الآخرين نقلا موضوعياً يقنعهم فيه بأنه على صواب، وإنما بقى صريع هذه العاطفة تنغص حياته وتشل إرادته، وهكذا ضاعت فى مسرحية هاملت تلك «الحتمية الفنية» التى تفرض التساوى بين العاطفة التى فى الداخل وبين الحقائق كما تتبدى فى الخارج، ومن ثم لم يقع التأثير المطلوب. (المترجم).

(١) هو الاسم المستعار الذى انتحله الكاتب الروائى العظيم جيمس جويس (١٨٨٢ — ١٩٤٤) عندما كان طالباً شديد الاعتداد بنفسه كثير الثقة بمستقبله، وستيفن ديدالوس — كما جاء فى الأساطير اليونانية — هو أبو الفنانين جميعاً وهو الذى بنى اللابيرنت أو قصر التيه، وجويس يتخذ منه مهبطاً لوحيه ويناديه بسيد الصانعين فى آخر رواية «صورة الفنان فى شبابه» التى ترجم فيها لحياته. (المترجم).

مقدار ما يكشفه تفسير « إليوت — روبرتسون » ، كما أن دوفر ولسون يقدم تفسيراً ثالثاً لها ربما كان أكثر خصباً وأشهى ثمرة منهما معاً : أما هذا التفسير فهو أن هاملت فقد عرشاً ففقد بذلك « مقاماً » اجتماعياً محترماً لدى الجميع : لقد فقد مجتمعه الذي فيه عزه والذي يقوم عليه اسمه ، ولهذا السبب نراه يشغل المسرح على نحو ما كان يشغله الشخص المحروم من ميراثه في الدراما الكلاسية ، ومن هذا القبيل « الكترا » التي فقدت الحياة التقليدية التي كانت تستحقها ابنة وزوجة وأماً ، أو حتى مثل شبح بولونيكس Polyneikes الذي لم يكن في استطاعته أن يستريح لأن نظام المجتمع الشعائري الذي كان يتيح له مثل هذا المركز قد تحطم وانهار . وإن ولسون ليؤكد لنا أن جمهور النظارة في العصر الاليزابثي « على تفاوت درجاتهم في الوعي بمثل هذه المضامين » قد كانوا يتقبلون فقدان العرش على أنه تفسير كاف لمخاوف هاملت وأحزانه .

وليس معنى قبول تفسير المستر ولسون أن نرفض التفسير الذي يجمع بين رأيي إليوت وروبرتسون ، أو التفسير الذي ذهب إليه جويس رفضاً باتاً ؛ بل على العكس من ذلك ينبغي لنا أن نأخذ مختلف النقاد على أنهم « كالعاكسات » الجيمسية Jamesian "reflectors" ، كل عاكس منها ينير وجهاً من أوجه الشكل بإزاء زاويته الخاصة المميزة . على أن « زاوية » المستر دوفر ولسون زاوية ذات قيمة خاصة ، لأنها تمكن المرء من رؤية ما وراء مشكلة هاملت الفرد من قيم تقليدية معينة في المجتمع هي أساس المسرحية في مجموعها ، كما أن أحد الاعتراضات الرئيسية على نقد المستر إليوت أنه نقد لا يميز بوضوح بين قصة هاملت الفرد وقصة المسرحية في مجموعها ؛ إن إليوت يعترض على نقد هاملت مجرداً من العمل الذي يظهر فيه ، ولكن مقالته هو تعالج « هاملت دون أن يكون موصوفاً بأنه أمير الدنمارك » — أي أنها تعالج الشخصية دون ما إشارة إلى المجتمع الذي تحاول الشخصية أن تحقق ذاتها فيه ، ومن هنا

لم يستطع أن يجد معنى لبعض صغار الشخصيات ، ولا دلالة لبعض المشاهد التى لا تمنى مباشرة بمصير هاملت الإنسان الفرد .

يقول إليوت : « إن هناك مشاهد غير مفهومة ، كمشهد بولونيوس مع لايرتس، ومشهد بولونيوس مع رينالدو – إنها مشاهد لا نكاد نجد لها تأويلا » . وقد نجد لها عذراً أو تفسيراً لو أن شيكسبير كان يحاول فحسب أن ينقل شعور ابن نحو أم آثمة ، أما إن كان يصور فى الوقت نفسه علاقة هذا الابن بأبيه ، فإن لسياق مشاهد بولونيوس مع لايرتس ومع رينالدو معنى بوصفه عقدة جانبية مضحكة — مؤسسة آن — لها الكثير مما يوازيها فى قصة هاملت مع شبح أبيه . فإذا أضفنا إلى هذا ما يوحى به المستر دوفر ولسون، فسنرى أن رخاء الدنمارك وسعادتها ، ونظام المجتمع التقليدى وما فيه من مقام الملك الأب الذى تتوقف عليه « حياة الكثيرين » ، هو موضوع المسرحية فى جملتها ، وليس موضوعها مشكلة هاملت الفرد . فإن لبولونيوس ولايرتس ورينالدو فى رخاء الدنمارك وسعادتها نصيباً مرهوناً ، والغرض الذى يقوم عليه الفعل كله (منذ المشهد الأول فى برج المراقبة ، والجنود فوقه يخترقون بأعينهم حجب الظلام ليروا ما عساه أن يتهدد الكيان السياسى بالخطر) ، هو أن « الفترة التى وقع فيها موضوع المسرحية كانت فترة قلق واضطراب » وسوء طالع هاملت هو أنه بوصفه أميراً ورجلاً ذا بصيرة نافذة كان عليه بنوع خاص أن « يأتى ليصلح ما أفسده الدهر » .

ويوضح لنا تفسير إليوت — رو برتسون لمسرحية « هاملت » أننا لن نجد شخصية من الشخصيات أو عقدة من العقد أو سياقاً من السياقات القصصية قصد به شيكسبير الإيحاء بمعنى المسرحية فى عمومها ، بل إن المسرحية لا تقدم لنا حتى فى تأملات هاملت غاية الحقيقة التصورية التى يجد العقل فيها راحته ورضاه ، ولهذا فإن قيمة هذا التفسير هو إظهار ما ليس عليه هاملت ، أكثر من أن تكون هذه القيمة إلقاء الضوء على تعقيدها الفعلى . ولهذا التفسير أيضاً قيمة أخرى هى تلخيص

نوع من الإحساس بالمسرح و بالدراما ظل سائداً إلى حد كبير منذ أن انتهى عهد المسرح الاليزابثى ، فإن الأسئلة التى يثيرها إليوت ورو برتسون والانتقادات التى يوجهانها قد تجد قبولاً لدى نقاد عصر العقل من كور نيى إلى فولتير ، وهى شبيهة بمطالب وانتقادات وليم آرتشر فى كتابه عن الدراما الاليزابثية « الدراما القديمة والجديدة » ؛ فقد كان آرتشر يطالب بسيكولوجية طبيعية كسيكولوجية ابسن ، وكانت مبادئه الانشائية هى المبادىء العقلية للمسرحية محكمة التأليف ، ولهذا فقد وجد هو أيضاً أن الدراما فى مسرح شيكسبير غير وافية بمقصوده . إن من عادتنا أن نصر على الوحدة الحقيقية والصدق التصورى : وقيمة تفسير « إليوت — روبرتسون » هى أنه يفعل هذا بوضوح يجعلنا نعى ما نفعل ، ومتى فهمنا هذا ، اتضح أمامنا الطريق ، وربما تساءلنا عما إذا لم يكن شيكسبير يؤلف وفقاً لمبادىء تختلف اختلافاً كلياً عن هذه المبادىء ؟

وثمة الكثير الجم من المادة التى تثير هذا التساؤل ، فهناك دراسات لذلك الأسلوب الاليزابثى المميز وهو العقدة المزدوجة ، وهناك أيضاً الكتب الكثيرة التى ظهرت أخيراً والتى توضح المسرح الاليزابى ، لا من وجهة نظرنا المعاصرة بل من وجهة أنه الوارث الأول للعصر الوسيط ، بل وارث القديم العريق فيماوراء ذلك وفى ضوء هذه الدراسات يمكن المرء أن يرى على الأقل ذلك النوع من « الواحدية بالتماثل » Oneness by Analogy التى كان يستهدفها فن شيكسبير المسرحى ؛ هذا إن لم يتمكن من رؤية وحدة مسرحية « هاملت » نفسها .

هاملت :

من حيث هى عقدة مركبة

لقد أصبح من الثابت بالفعل أن « العقدة المزدوجة » Double Plot فى

العصر الاليزابثى هى فى أفضل حالاتها أكثر من مجرد حيلة قصد بها راحة النظارة، و ينبغى ألا ينظر إلى الاستطرادات المضحكة التى تعترض سياق المآسى على أنها مجرد (تفريج كوميدى) comic relief أو توضيح وتمييز للقصة الرئيسية شأن تلك الموسيقى التى كان كورنيي يستعملها بين الفصول ؛ فالحقيقة أن العقدة الصغرى عند شيكسبير وعند كبار معاصريه جزء جوهرى من العمل الانشائى فى مجموعه ، وهذا كله فيما أعتقد شائع معروف ، ولكن الذى لا يتفق عليه مثل هذا الاتفاق هو طبيعة هذه العلاقات : إذ ينقصنا معجم نقدى للمصطلحات يكون مقبولاً لدى الجميع لتحديد هذه العلاقات .

وهكذا درس مولتون Moulton فى كتابه « شيكسبير ، الفنان المسرحى » العقد نفسها على أنها سلاسل مفهومة وواضحة للأحداث، و بين (فى «الملك لير» وفى « تاجر البندقية » على سبيل المثال) أن سلاسل الأحداث المختلفة يعتمد بعضها على بعض اعتماداً سببياً ، وأن بلوغها ذراها فى وقت واحد يقوى بعضها بعضاً، وأن نتائجها التى تتمخض عنها تتكافل بحيث يتوقف بعضها على بعض . وقد كان تفكير مولتون منصباً على النقاد العقليين من أمثال روبرتسون ، وكان فى رده عليهم يستخدم مصطلحاتهم نفسها ؛ ولكن المستر وليم امبسون فى كتابه المستفيض « صور من الأدب الرعوى[1] » لا يهتم بالترابط المنطقى بين القصص

(١) يعتبر كتاب « صور من الأدب الرعوى » أكبر إسهام قدمه امبسون فى النقد الجديد ، وهو يدور حول مصطلح « رعوى » Pastoral الذى وضعه امبسون لأول مرة مكسباً إياه معنى خاصاً ، إذ جعل منه مبدأ ديناميكيا يقوم على المنهج الجشطلتى الذى يتناول الظاهرة من حيث هى كل غير مجزء إلى أجزاء ، وبذلك حطم امبسون المصطلحين التقليديين فى النقد القديم ، وهما مصطلحا « الشكل » و « المضمون » من حيث إنهما كيانان منفصلان فى بنية العمل الفنى ، حتى إنه – على سبيل السخرية – كان يعالج الشكل على أنه مضمون والعكس كذلك . وكانت مسرحيات شيكسبير وقصائده ذات الأربعة عشر بيتاً « السوناتات » خير مجال طبق امبسون فيه منهجه ، فهو يكتشف وجود العقدة المزدوجة فى مسرحية « ترويلوس وكريسيدا » وفى القسم الأول من مسرحية « هنرى الرابع » ، ويتناول التفسير السيكولوجى =

بقدر ما يهتم بالتوازى الساخر فيما بينها ؛ كالتوازى المضحك المؤسى بين دوافع الحب والحرب فى « ترويلوس وكريسيدا » وبين حياة « المهرجين » و« الأبطال » فى تراث الدراما البريطانية بأكمله حتى منتصف القرن الثامن عشر .

ويقرب مفهوم هنرى چيمس الفنى عن « الماكس » من فكرة العقدة المزدوجة كما شرحها المستر امبسون ، فإن « المناسبات » أو الأخبار التى تتفاوت فى مصدرها الخارجى زيادة ونقصاً ، والتى يعكس چيمس فى مرآتها فعله ، تفيد فى كشف هـذا الفعل عن عدة زوايا (تختلف اختلافاً ساخراً) ؛ فلا المؤلف ولا البطل بمسموح لأحدهما أن ينهار ويقول (كل شىء) : لأن هذا لا يكون عملاً دراميا صادقاً ، ولا عملاً «موضوعياً» بالمعنى الواقعى ، وذلك لأن الموقف أو المشهد الأخلاقى والميتافيزيقى فى المسرحية إنما يعرض كما تراه وتعكسه شخصية تلو أخرى ، وفعل المسرحية فى مجموعها إنما يعرض كما يتحقق فى كل من هـذه الشخصيات فى سياق قصتها وفى الأضواء الخاصة بها ، وهذا معناه أن القصص على اختلافها متماثلة بما فيها من شخصيات متشكلة بأشكالها ، وأن المسرحية فى جملتها هى بالتالى « واحدة بالتماثل » وحسب ، فليست لها الوحدة الواقعية والعقلية التى تكون للقصة أو لسلسلة الأحداث الواحدة المترابطة ترابطاً منطقياً سببياً . ولهذا كان علينا ، إذا أردنا أن نستوعب رواية من روايات هنرى چيمس أو مسرحية من مسرحيات شيكسبير ، أن نتهيأ لمتابعة هذه المشاهد المتنقلة كلما انتقلنا من شخصية إلى شخصية ، ومن قصة إلى قصة ، محاولين فى هذا أن نتكهن بالتماثل الأعظم أو بالموضوع الأساسى الذى تشير إليه القصص جميعاً كل بطريقتها .

هـذا « التماثل الأعظم » أو « الموضوع الأساسى » هو الفعل الرئيسى

= الذى فسر به أرنست چونز مسرحية هاملت موضحاً أنها تشير إلى وجود العقدة المزدوجة ، ويحلل كثيراً من سوناتات شيكسبير المذكورة وبخاصة السوناتة رقم (٩٤) « أولئك الذين يقدرون على الأذى ثم هم لا يفعلون » . وأخيراً يتناول المسرحيات والسوناتات بعضها فى ضوء بعض ليفيد من أضوائها الموضحة بالتبادل . (المترجم)

المسرحية كما يوضحه أرسطو فى فقرة مهملة من كتاب « فن الشعر » ؛ فلقد كان أرسطو على علم بالمسرحية ذات العقدتين ، عقدة تنتهى نهاية « سعيدة » والأخرى نهاية « مفجعة » ولم يكن يؤثر هذا النوع لأن العقدتين فيما يقول « أقل كالا » من المأساة الخالصة ، ولأنهما نزول على أذواق الجماهير . إلا أنه فى إشاراته القليلة عن « الأوذيسة » يقترب اقتراباً شديداً من وصف العقدة المركبة كما استخدمها شيكسبير ، إذ لم يكن للأوذيسة تلك الوحدة الواقعية المتمثلة فى نوع واحد من الأشخاص ، ولا الوحدة العقلية المتمثلة فى طريقة العقدة الواحدة . ففيها قصة تليماخوس الباحث عن أبيه وتدعى (تليماخيا) Telemacheia ، وفيها المغامرة بين بنيلوب وعشاقها ، وفيها الكثير من القصص الصغيرة عن مغامرات أوديسيوس فى الجزائر والبحار ، وفيها أخيراً صراعه مع العشاق . فالقصص إذن كثيرة ولكنها «متماثلة» لأنها جميعاً « تحققات » الفعل الوحيد العام ، وهو محاولة « العودة إلى الموطن » والأوذيسة فى شخصياتها المتكثرة تقدم لنا هذا الفعل الأساسى ، فعل « العودة إلى الموطن » .

وكل هذه الدراسات فى خصائص العقدة المزدوجة مفيدة فى تدبر بنية مسرحية « هاملت » ؛ فإن جميع قصص المسرحية منسوجة معاً نسجاً محكماً ، ومتكافلة تكافلاً منطقياً سببياً حسب الأسلوب الذى أبرزه مولتون عن « تاجر البندقية »: كقصة الصراع بين هاملت وكلوديوس ، أو الصراع بين هاملت وكل من بولونيوس ولايرتس ، أو الصراع بين فورتنبراس وحكومة كلوديوس وجميعها، من ناحية أخرى ، معروضة عرضاً متوازياً ساخراً بالطريقة التى يصفها المستر إمبسون ، فمثلاً يلعب بولونيوس دور (المهرج) إزاء دور (البطل) الذى يلعبه هاملت حسب مصطلحات إمبسون ، وكثيراً ما يشعر هاملت فى الوقت نفسه أنه (مهرج) بالقياس إلى بطولة فورتنبراس بل بالقياس إلى لايرتس ، بل نحن إذا اخذنا برأى هنرى جيمس قد ننتقل خلال المسرحية باستمرار من عاكس إلى عاكس : من الحراس البسطاء فى المشهد الأول إلى ملق كلوديوس ونفاقه فى

المشهد الثانى ، ومن مكر بولونيوس قصير النظر إلى بصائر أوفيليا ووجدانها العميق المضطرب . وإن الفعل ليستنير من هـذه الزوايا إلى درجة تواتينا بثروة مذهلة، فلا تكون المشكلة هي أن تبرهن على أن المسرحية تتحرك فى متوازيات ساخرة ، بل هذه المتوازيات تبدو وكأنها تضيف جديداً إلى شىء ما — وأنها مقصودة للإيحاء بوحدة أساسية الموضوع (بأى قدر من وفرة الثراء) . وهنا يتضح أن فكرة أرسطو عن الأفعال المتماثلة هى أعظم ما يفيدنا فى هذا الصـدد .

وربما كان أصدق وصف لفعل هاملت الرئيسى هو أنه يحاول أن يجد « الخراج » الخبىء الذى يسمم حياة الدانمارك فى عهد كلوديوس وأن يفقأه ، وكل الشخصيات — من بلونيوس « بلولبيانه » و « خبائثه التى كان يحابى بها الملك » ، إلى هاملت بأمثاله المضروبة واستعراضاته الرمزية — تحقق هذا الفعل بطرائق إما مضحكة وإما شريرة . والأجزاء العضوية فى العقدة — أو حركة المسرحية فى جملتها — تبرز البداية والوسط والنهاية لهـذا الفعل وفقاً للخطة التقليدية .

وتكاد « المقدمة» تحتوى على المشاهد الثلاثة الأولى من الفصل الأول، فالمشهد الأول من الفصل الأول (مشهد برج المراقبة) يقرر فى أبسـط صورة وأعمقها الفعل أو الموضوع الرئيسى فى المسرحية . فالجنود فى الليل البارد المظلم يرقبون الخطر الخبىء (أو المرض الفيزيقى أو الميتا فيزيقى)الذى قد يتهدد النظام الدنماركى القائم . هل هذا المرض هو الحرب — ومن ثمة يكون خطراً يتعلق بفورتنبراس الشاب فى النرويج المجاورة ؟ أو هو خطر أقل من هذا التصاقاً بالطبيعة — ومن ثمة يكون خطراً متعلقاً بشبح والد هاملت الذى يظهر ولا يتكلم؟ إن نظرة الحراس التى تخترق حجب الظلام تؤلف نوعاً من الافتتاحية — فى كلمات حسية — لرجمهم بالظن حول الشبح ومعناه .

و يعيد المشهد الثانى من الفصل الأول (مشهد بلاط كلوديوس) الموضوع الرئيسى ، ولـكن من وجهة نظر كلوديوس وحكومته : أى شرو بيل يمـكن أن يتهدد حكومته ؟ إن زواجه من جرترود فى أعقاب موت والد هاملت قد حظى بالقبول من الجميع ، فليس فيه إذن مكمن الخطر ؛ ولـكن ثمة شباناً ثلاثة تفيض نفوسهم بتوفز الشباب و إن لم يكونوا على قدر ذى بال من الأهمية ، هم مصدر المتاعب . أولهم فورتنبراس الذى يريد أن ينتقم لأبيه من فقدان بعض الأراضى التى استولت عليها الدنمارك ، فهو يهدد بحرب تثيرها النرويج ؛ ولا يرتس يسأل أباه پولونيوس أن يأذن له فى الرحيل ؛ وهاملت الذاهل فى ثياب الحداد يبدو أنه لم يتقبل عهد كلوديوس ولا نظام حكمه عن طيب خاطر — ربما لفقدانه «أباه». فأما عن فورتنبراس فإن كلوديوس يعالج مشكلته بوساطة عمه ملك النرويج الحالى، ثم يرضى لايرتس بالإذن له بالرحلة التقليدية إلى باريس يجرى فيها على هواه ، ولـكنه يفشل فى تهدئة هاملت الذى بدأ يظهر فى عينيه بمظهر أخطر مركز للداء والعدوى ، وحينما يذهب كلوديوس ومعه حاشيته المتألقة من رجال البلاط ، و يبقى هاملت فى حداده الـكئيب وحيداً على خشبة المسرح ، نسمع منه تشخيصه المخالف كل المخالفة لمتاعب الدنمارك ، إذ يقول : « إن أنتن الأشياء وأحقرها هى وحدها التى تسيطر على الطبيعة وتمتلك زمامها» فإذا ما دخل عليه هوراشيو والجنود ليخبروه بأمر الشبح ، يقودنا هذا إلى الربط بين الشبح و بين إحساس هاملت بأن الـكيان السياسى كيان معتل مريض .

والمشهد الثالث من الفصل الأول (منزل پولونيوس) تفريع كوميدى مغاير للموضوع الرئيسى، ففيه يحذر لايرتس أخته أوفيليا من أخطار الشباب، وخصوصاً شباب هاملت — لأن لايرتس بعقليته التقليدية البسيطة يظن ظناً غريزياً أن هاملت هو سبب العلة ، تماماً كما يظنه كلوديوس ، و إن كان ذلك لأسباب أقل وضوحاً وتحديداً . وحينما يظهر پولونيوس ، ينصح لايرتس بنفس نصيحة هذا لأخته أوفيليا ؛ فنرى لايرتس لا يعدو أن يكون فرعاً من الشجرة القديمة ، وأن

هذه الأسرة لا ترى داء خفياً يستعصى على الفطنة وحكمة العجائز أن تجده وتشفيه . ولكن أوفيليا بحبها لهاملت تلقى ظلاً من الشك على تشخيص پولونيوس البسيط (فإن أوفيليا ، مثل جرترود ، ذات قيمة رمزية كبيرة فى وزن المسرحية ككل ، فكلتاهما تقيمان وجودهما على رجالهما ، وكلتاهما متصلتان بهاملت و بحكومة كلوديوس ، ولذلك فكلتاهما حافزتان على التذكر الدائم لما كان ينبغى أن يكون — أى الوحدة والكيان الكلى الصحيح للدولة — وكلتاهما ضحية مرض هذا الكيان وانفصامه)

أما « الخصومات » أو دواعى الصراع فى المسرحية ، فإنها مبسوطة فى المشهدين الرابع والخامس من الفصل الأول ، وفى الفصل الثانى ، وفى المشهد الأول من الفصل الثالث . فلقد استقر أن جميع الشخصيات تحاول أن تحدد وأن تقضى على الداء الواقع أو المحتمل وقوعه والذى حاق بعهد كلوديوس فى الدنمارك ولكنهم جميعاً يشخصونه تشخيصاً يختلف باختلافهم ؛ ومن هنا ينشأ الصراع والخلاف بين أساليبهم المختلفة فى الفعل ولما كان « الداء » خبيثاً ، وكان من الخطر أن يعكر أحدهم السطح الصافى لعهد كلوديوس ، وجب على جميع الشخصيات أن تتصرف سراً ، و بطريقة غير مباشرة ، وفى ريبة متبادلة ؛ ومن ثمة لم يثق هاملت بشىء حتى ولا بشبح أبيه ، ولم يكن يستطيع أن يحكم هل كان هذا الشبح (روحاً للصحة والعافية أو أنه جنى ملعون) وهكذا تنشق هذه العلاقة نفسها وتصطرع و پولونيوس يحاول أن يخدم حكومة كلوديوس ، ولكن كلوديوس لا يثق بتشخيص پولونيوس المتاعب، فيستدعى روزنكراتس وجلدنشترن ليكبحا جماح هاملت . وهكذا تنجم فى هذا الجزء من المسرحية ألوان شتى من الصراع تدور كلها فى الظلام ، كأن الخصوم لا يستطيعون مع انتظارهم وتصنتهم أن يرى بعضهم بعضاً ، فهم يتقاتلون فى معارك قصيرة قتالاً يائساً كلما اصطدم حدهم بالآخر .

ولكن ما إن نصل إلى المشاهد الأولى من الفصل الثالث حتى تتراءى لنا

الخطوط الرئيسية للصراع المتشعب الذى أعدته لنـا المقدمة ؛ فـكلوديوس بعد أن أرضى لايرتس بالإذن له بالسفر إلى باريس، و بعد أن صرف نشاط فورتنبراس الحربى إلى بولندا بعيداً عن الدنمارك ، يقرر أن هاملت هو الذى «يقض مضجعه» ومن ثمة يجب أن يصبح فى حال لا يضر فيها ولا ينفع ، و يوافقه بولونيوس على هذا فيأخذ فى الخروج قليلاً عما كان ينطوى عليه ؛ إنه لم يعد بعد متأكداً أن مرض هاملت هو مجرد حبه الخيب لأوفيليا أما هاملت نفسه فإنه يرى أن كلوديوس هو موضع الداء ومناط العلة وأنه هو خصمه الأول ، و إن يكن هذا المرض المتفشى قد أصاب فى الوقت نفسه كل علاقة له بالآخرين .

ولقد قلت إن الخصام يظهر ألوان الصراع و « أوجه التباين » ، والحقيقة أن أوجه التباين بين الآراء و بين أساليب الفعل عند كل الأشخاص المختلفين أهم بكثير عن معاركهم الصريحة الواضحة ، وهو يكشف الـكثير عن داء الدنمارك الحقيقى وعن محاولة العثور به والقضاء عليه . هذه « الخلافات » تتضح بحسب نظام المشاهد كلما انتقلنا من الروايات المضحـكة إلى الروايات المؤسية فى الفعل الرئيسى ، وربمـا اتضح هذا بالنظر فى تداول قصة بولونيوس وقصة هاملت فى الفصلين الأول والثانى اللذين يقول المستر إليوت عن مشاهدهما إنه ليس ثمة ما يمكن أن يفسرهما أو يبرر ما فيهما .

والمشهد الأخير من المقدمة ، مشهد منزل بولونيوس (الفصل الأول ، المشهد الثالث) هو فى وقت واحد ترجمة مضحـكة للعبارة الافتتاحية فى الفعل الرئيسى، ومقدمة لقصة بولونيوس مع لايرتس، تلك القصة التى تماثل فى كثير من خصائصها قصة « والد » هاملت (الشبح مع كلوديوس) مع ابنه هاملت . فإن العلاقة التهريجية المضحكة بين الأب وابنه — و بالأحرى بين بولونيوس ولايرتس — تلقى ضوءاً ساخراً على العلاقة المؤسية بين هاملت و بين أبيه الشاذ غير العادى ؛ ولهذا فمـا إن رأينا بولونيوس يحاول إسداء النصح والهداية إلى لايرتس فى أثناء تهيئه للقيام برحلته إلى باريس ، حتى ننتقل إلى برج المراقبة المعتم لنرى هاملت

ينتظر كلمة من أبيه الشبح ، بينما نسمع كلوديوس — « أبوه » الثانى — يهدر ويزأر من أسفل فى احتفاله المخمور . ويظهر الشبح ويخاطب هاملت ، ولكنه لا يوحى إلى ابنه بالكثير من الجانب الآخر من القبر — وما يوحيه إنما يوحيه بالإشارة والمجاز ، وهو وإن يكن قاطعاً فى دعوى مقتله على يد كلوديوس ، يترك هاملت فى حيرة لا يدرى كيف يتصرف بناء على هذا العلم :

العون يا جنود السموات . . والغوث يا أهل الأرض . .

ثم من أدعو ؟

هل أدعو سكان الجحيم ؟

ألا تباً وسحقاً !

ونعود بعد هذا إلى پولونيوس الذى يرسل رينالدو إلى باريس ليقوم بالسهر على لايرتس ؛ فها هو ذا أب آخر يحاول أن يصل إلى ابنه ويهديه سواء السبيل ، ولكنه فى هذه المرة ليس على الجانب الآخر من القبر ، بل على الجانب الآخر من البحر ، ولكنه كذلك بعيد عن أبيه بُعد هاملت عن الشبح ، فيمكننا أن نكون على يقين من أن رينالدو حين يصل إلى باريس ويحاول أن يقدم إلى لايرتس « طُعم الزيف » و « الضلالات » و « اللولبيات » و « الخبائث التى تعود أن يحابى بها الملك » ، والتى اخترعها الأب پولونيوس للوصول إلى ابنه ، سيجعل لايرتس بدوره يقول : « تباً لك وسحقاً » .

وهكذا تتوازى هذه المشاهد الثلاثة على ما بينها من اختلاف شديد : فإن العالم المنفصم بين پولونيوس ولايرتس لا يعدله انفصام عالم الشبح وهاملت ، وعدم التناسب هذا أعمق من كل صراع صريح ، وهو يطلعنا على مشكلة هاملت وعلى داء الدنمارك الحقيقى أكثر كثيراً مما تطلعنا عليه أية واقعة أو أية خصومة واضحة ؛ فإذا ظهرت أوفيليا ، بعد خروج رينالدو ، شعثاء خائفة من رؤيتها

لهاملت ، تراءت أمامنا أكثر ضحايا هذا الجزء إثارة للعطف فى وسط هذا المجتمع المريض، وينتهى بهذا الانشعاب سياق كل من هاملت والشبح ولايرتس وبولونيوس .

ونصل إلى الذروة أو الكشف والتعرف فى الفصل الثالث ، فى المشاهد ٢ ، ٣ ، ٤ مشهد الممثلين ، والمشهدين التاليين . وفى أول هذين المشهدين بعد مشهد الممثلين (المشهد ٣) يحاول كلوديوس الذى ثبتت عليه الجريمة أن يركع ويصلى ، ويأبى هاملت أن يستغل الفرصة ليقتله . وفى المشهد التالى (المشهد ٤) يواجه هاملت أمه بجريرتها ، ويقتل بولونيوس عفواً وعن غير قصد .

وعرض هاملت لمسرحيته على البلاط الدنماركى هو من ناحية هجوم مباشر على كلوديوس ، خصمه الأول، وهو من ناحية أخرى محاولة لتفسير «الخلافات» العميقة ، أو الآراء المبددة ، أو الرؤى التى لا تناسب بينها ، والتى هى علة علل الدنمارك — أو على الأقل هى العرض الأول لهذا المرض . فقد استطاع هاملت بلاريب أن يهز كيان كلوديوس كله حينما أشار إشارته البعيدة إلى الجريمة التى ارتكبها ، لأنها جريمة تقوم على السرية والخفاء ؛ ثم هو فى الوقت نفسه يدين جميع أنصار العهد ، ويشمل حكمه هذا كل من حوله حتى أوفيليا وجرترود ، ويحملهم جميعاً شطراً من جريرة الوزر المرتكب .

وسنعالج فيما يلى ماتنطوى عليه مسرحية هاملت من معان بما فيه الكفاية ؛ أما الآن فأود أن أشير إلى أن التعريف بالمسرحية هو المحور الذى يدور حوله موضوعها : فهو يضع الملك وحكومته موضع المتهم المدافع ، ويبرر أشد هواجس هاملت مواراة واختفاء ، وأشد أقوال شبح أبيه سرية وكتمانا ، ولا يعدو المشهدان التاليان لمشهد الممثلين أن يكونا مؤكدين لهذا التأثير : ففيهما يصير كلوديوس فى نظر نفسه مجرماً خارجاً على القانون ، و «ينفطر» قلب جرترود ، ويقتل بولونيوس قتلة تعد نوعاً من الاعتراض الوجدانى غير المعقول ، وبهذا

ينفتح « الخراج الدفين » عن كل ما تقيح فيه ؛ ومن هذه النقطة يندفع الفعل اندفاعاً لا سيطرة لأحد عليه نحو مصيره المحتوم.

ويتوافق الوجدان أو الحوادث المثيرة للشجن مع الفصل الرابع ، فـكلا الدولة والأفراد الذين تتـكون منهم « يعانون » من نتائج كشف هاملت عن « الخراج الدفين » ، فلايرتس الذى سمع بموت أبيه يعود لينتقم له ويبدأ فى حركة تمرد ؛ وتتعاور المناظر التى تمثل هذا الاضطراب الاجتماعى مع مناظر جنون أوفيليا : « صدع فى الدولة وصدع فى الروح » حسب تعبير توينبى . وفى هذه الأثناء ، يقترب من موطن الطمان كل من هاملت الذى ذهب إلى انجلترا وقنع منها بالإياب ، وفورتنبراس على رأس كتائبه ، والملك (الذى تستر على قتل هاملت لبولونيوس ، وهون من مأساة أوفيليا ، ورشا لايرتس ليتنازل عن مطالبته بالعدالة) يحاول أن « يغطى موضع القرحة ويداويه » ولـكن محاولاته لا تجدى فى إعادة الاستقرار إلى عهده ، وكل ما تفعله هذه المحاولات هو خلق مظهر فظيع مخادع لدولة سليمة البنيان ؛ ظاهرها ناعم أملس ، إلا أن باطنها موات .

وتأتى لحظة التنوير أو الـكشف الجماعى فى الفصل الخامس ، إذ من عادة شيـكسبير أن يفرغ من عقده المركبة فى نهاية المسرحية ، فلا تحدث المذابح الـكبيرة إلا فى المشهد الأخير . غير أن هذه الأحداث المثيرة لا تدلنا على جديد بل تبدو كأنها لوازم بسيطة للـكشف الأكبر فى الفصل الثالث . وجوهر الفصل الخامس هو ما يراه هاملت ، « الماكس الرئيسى » ، حينما يعود من إنجلترا ضائماً مجهد الأعصاب ، ولـكنه رائق البصر . إنه يرى مرض الدنمارك الفتاك : عظام الموتى فى القبور ، وعديد التفصيلات عن الاضطراب الاجتماعى (الأمير — على سبيل المثال — وهو على نفس المستوى مع حفارى القبور المهرجين) ، و « الشعائر الشوهاء » لجنازة أوفيليا ، وكمين الموت لبلاط كلوديوس فى اجتماعه الأخير لمشاهدة المبارزة بينه و بين لايرتس . ها هو إذن داء الدنمارك المتفشى قد اتضح آخر

الأمر ، ولا ينتهى الأمر إلا وقد ذهب كلوديوس وعهده كما يذهب الحلم المفزع ، وظهرر فورتنبراس أخيراً فى الدنمارك ، أملاً جديداً فى نظام طاهر جديد .

ليس الغرض من هذا التخطيط بالطبع أن يستوفى كل العلاقات المتماثلة بين جداول القصص فى مسرحية « هاملت » ، بل الغرض هو أن يوحى، ببعض الأمثلة ، أنها قائمة هناك ، وأنها عنصر بالغ الأهمية فى بنية المسرحية . فهى فيما أظن تشير إلى الفعل الرئيسى ، وإلى الاهتمام برخاء الدنمارك وسعادتها التى يتشاطرها جميع شخصيات المسرحية .

ولإرنست جونز[1] أيضاً تفسير للمسرحية مبنى على التماثل فيما بين القصص والأشخاص ، ولكنه يردها جميعاً إلى آلية عقدة أوديب، فيقول: « إن الموضوع الرئيسى لهذه القصة هو وضع مقنع بعناية بالغة لحب غلام لأمه ، وما نتج عن ذلك الحب من كراهية لأبيه وغيرة منه » . والحق أن دراسة الدكتور جونز دراسة خصبة موحية ، وهى إلى جانب تأييدها لما يمكن أن يسمى بالنسيج المتماثل للمسرحية تثير مسائل هامة بشأن الطبيعة الجوهرية لهذه العلاقات المتماثلة والموضوع الأساسى الكامن تحتها والذى تشير جميعها إليه ولست أشك فى أن علاقات الأبوة والبنوة قائمة هناك ، ولقد أشرت إليها فى ملاحظاتى على أحداث بولونيوس مع لايرتس وأحداث الشبح مع هاملت ؛ ويبدو أن شيكسبير لم يغفل أى توتر من التوترات ، ولا أى نوع من أنواع التناقض العاطفى فى هذه العلاقة الحاسمة . ولكن هل من الممكن أن نعدها الموضوع الأساسى للمسرحية ؟

إن اعتراضى على تفسير جونز هو أنه يرد دوافع المسرحية إلى الدوافع العاطفية فى عقدة أوديب ، وهو شيء يجهد هذه العقدة ويقصينا عن المسرحية

---

(١) « هاملت » لوليم شيكسبير ، ومعها دراسة تحليلية نفسانية بقلم إرنست جونز « دكتور طبيب » نيويورك : فنك وفاجنالز ، ١٩٤٨ .

نفسها كل الإقصاء ، فإن جانباً من التماثل بين علاقة بولونيوس مع لايرتس و بين علاقة الشبح مع هاملت هو التشابه المضحك والاختلاف المؤسى بين بصائر هاملت وبولونيوس ، وهو توتر لا يمكن رده أو إحالته إلى عقدة أوديب ؛ فإن عقدة أوديب لا تفسر واقعة أن هاملت إلى جانب كونه ابناً هو أيضاً أمير منزوع الميراث ، كما أنها لا تفسر أن كلوديوس إلى جانب كونه رمزاً أبوياً هو أيضاً الحاكم الفعلي للدولة ، وحركة المسرحية الفعلية — ودع عنك معناها الأخير — تتوقف على مثل هذه الوقائع والقيم الموضوعية .

ولقد درس جونز التغييرات والإضافات التي استحدثها شيكسبير في قصة هاملت بما لها من جذور أسطورية ضاربة في القدم ، لحولها من كونها دافعاً بسيطاً للانتقام إلى شيء أعمق من هذا بكثير ، ويظن جونز أن هذا الموضوع « الأعمق » الذي أحس به شيكسبير دون ما وعي منه هو رغبة الابن في قتل أبيه والاستحواذ على أمه ، وأن الإضافات والتغييرات التي استحدثها كانت تمويهاً وتقنيعاً للموضوع الذي يحمله فعلاً ، إلا أن إضافات شيكسبير يمكن أيضاً أن تنسب إلى ميله الناقد المرتاب غاية النقد والريبة ؛ فهي حاجته إلى نقد رواية من روايات موضوعه برواية أخرى مماثلة لها في السياق .

ومجمل القول أن القصص المتماثلة والمواقف والعلاقات في « هاملت » لا تشير إلى عقدة أوديب ، بل إلى الفعل الرئيسي الكامن وراء موضوع المسرحية . وعلى هذا فالتوتر العاطفي في عقدة أوديب لا يعدو أن يكون عنصراً فيها ؛ فالمرض الذي يفتك بالدنمارك ليس له تفسير ولا علاج سيكولوجي خالص ، ومحاولة الكشف عنه والقضاء عليه محاولة ذات مضمون خلقي إلى جانب المضمون العاطفي والقيم التقليدية . . الدينية والثقافية والأدبية كلها داخلة في الفعل ؛ والمسرحية في جملتها أبعاد لا يمكن أن تفهم فهماً كاملاً إذا نظر المرء إليها في حدود هذه المصطلحات السيكولوجية وحدها مجردة عن المسرح الذي تكونت

فيه وتشكلت به[1] .

إن دراسة العقدة المتشابكة فى « هاملت » تشير إلى الموضوع الأساسى الكامن وراءها ، أو الفعل الرئيسى للمسرحية فى جملتها ، ولكنها لا تمكننا من فهم دوافع هاملت المتنقلة المتغيرة ، لا ولا تلقى مزيداً من الضوء على الإيقاعات والآثار المشهدية وارتفاع التوتر وهبوطه فى المسرحية منظوراً إليها على أنها تمثيل أمام نظارة . فإن كان لنا أن نقترب قليلاً من المسرحية من حيث هى مسرحية، فمن الضرورى أن نتدبر الفكرة الكاملة عن المسرح التى استعملها شيكسبير وافترض وجودها فى جمهور النظارة ، لأن هذا المسرح قد وفر سبلاً « لمحاكاة الفعل » لا يمكن أن تنداح تحت عنوان فن صنع العقدة كما يشيع فهمه بين الناس .

هاملت :

من حيث هى شعائر ومرتجلات :

لو كان فى وسع المرء أن يرى مسرحية «هاملت» غير مجزوءة ولا مفصولة

---

(١) صحيح أن المسرحية فيها أبعاد لا يمكن إخضاعها للتفسير الأوديبى، وصحيح أيضاً أن فيها من الأحداث والأقوال ما لا يشير إلى عقدة أوديب ، وإن يكن هاملت « منغمساً فى نفس التربة التى أنبتت الملك أوديب » على حد تعبير فرويد ، بقدر ما يشير إلى الثقل الوجدانى للمسرحية نفسها ؛ هذا الثقل الذى تصدر عنه المشكلة الجوهرية فى المسرحية وهى تردد هاملت فى أن يثأر لأبيه بالرغم من قسمه على الثأر ، وبالرغم من الفرص الكثيرة التى أتيحت له . ولكن الصحيح بعد هذا كله هو ما يقوله الناقد الكبير أ.س. برادلى ، وهو حجة فى هذا الموضوع ، من « أن الوسيلة الوحيدة ، إن كانت هناك وسيلة ، لإثبات صحة أى تفسير يقدم لشخصية هاملت ، إنما تكون بأن نظهر أنه هو وحده الذى يفسر جميع الوقائع التى تقدمها المسرحية » وقوله أيضاً « إن وجود بعض الانحرافات غير الطبيعية عن التيار الرئيسى لا يهمنا كثيراً ، ولكن الذى يهمنا هو أن نتابع حركة ذهن هاملت . . . لأن تفسيرنا الكامل للمسرحية يتوقف على فهمنا لكلمات هاملت » وقوله أخيراً « إننا قبل أن نستطيع التأكد مما قاله هاملت ،أو ما قالته أية شخصية أخرى، ينبغى لنا أن نكون على يقين مما كتبه شيكسبير بل وما أراد أن يكتبه » . (المترجم)

بفترات الاستراحة ، تعمد إلى ذلك النوع البسيط من الإبهام الذى كان يقصده شيكسبير بما بين يديه من مسرح عار من المناظر لأمكنه أن يجد فيها الكثير مما يثير إلى جانب القصص نفسها . ولا شك فى أن القصص كانت تبدأ فوراً ومن أول المسرحية ، وأنها تبعث الشعور الدائم بتمخضها عن أحداثها : والقدر من وراء المشاهد بصنع مفاجآتها بين حين وحين . ولكن الموسيقى وقرع الطبول ووطء الاحتفالات الملكية والعسكرية تستحوذ من فوق خشبة المسرح على الانتباه استحواذاً مباشراً ، وتؤكد لنا أن شيئاً ذا بال وذا دلالة عامة قائم على قدم وساق . ويخلو المسرح من وقت لآخر ، وتنفض الاحتفالات ، وتبدو القصص وكأنها تقطع الوقت فى انتظار — ثم يبرز هاملت ، وحيداً أو بصحبة واحد أو اثنين من المتحدثين؛ وأحياناً يعانى رؤاه على مشهد منا، وأحياناً أخرى يتفكه و يجنح إلى التورية ، وأحياناً ثالثة يناوش محادثيه كالمتحدث فى عرض غنائى أو كالمدير فى المحافل الموسيقية الحديثة .

إن هذه الاحتفالات إما شعائر مدنية أو عسكرية أو دينية : كتغيير الحرس ، والاجتماع الرسمى لمجلس بلاط الدنمارك ، وجنازة أوفيليا . وهى وإن كان لها وضعها الخاص فى قصص المسرحية المتشابكة ، وفى الأغراض المتعارضة لمختلف الأشخاص ، إلا أن وظيفتها الرئيسية هى إبراز الفعل الرئيسى أو الموضوع الأساسى فى المراحل المختلفة لتطور المسرحية ، كأنما تتجمع خطوط العقدة معاً فى لحظات الشعائر هذه ، وتتوقف الأحداث على تشوف منا ، وتعود إلى ذاكراتنا القيم الاجتماعية المأثورة التى يشترك فيها الجميع بصورة من صور الاشتراك .

أما أحاديث هاملت الفردية ، ومساجلاته الرشيقة مع بولونيوس أو روزنكرانس وجلدنشترن ، وتورياته التى يعلق بها على أمور معينة ، كتورياته عن السكر أو عن حالة المسرح ، فإن لها جاذبية مسرحية من نوع خاص ؛ ذلك أنه يتخطى بها نطاق القصص فى المسرحية ، ونطاق « عالم الدنمارك » ، وهو المصادرة الأساسية فى الإبهام ، ويشير مباشرة إلى التوازى

بين « الدنمارك » و بين إنجلترا . . موطن النظارة . ويبدو من إحدى وجهتى النظر أن شيكسبير يعتمد على أهمية هذه الشخصية الدرامية والمسرحية الكامنة فيه ، بمعزل عن القصة — فيسمح له ، كما يفعل عازف الكمان المنفـــــرد فى الكونشرتو ، بقطعة موسيقية منفردة cadenza[1] نعود بعدها إلى المسألة التى بين أيدينا . ويبدو من الوجهة الأخرى أن لحظات هاملت « المرتجلة » هذه محمولة على ثقتنا به بوصفه «الماكس الرئيسى» : فننظر إليه كما ننظر إلى المشاهد الشعائرية ليظهرنا على الأساس الكامن للموضوع الإجمالى .

وكلا العناصر الشعائرية والمرتجلة ذات أهمية جوهرية — تناظر فى أهميتها القصص نفسها — فى بنية مسرحية هاملت . فلقد هيأ المسرح الاليزابثى لشيكسبير، وهو المسرح الصريح فى « مسرحيته » صراحة الفودفيل ، وذو الوضع المركزى فى حياة زمنه كشعيرة تالدة، هيأ « بعدين » مسرحيين من الأبعاد التى يجب على المأثور الطبيعى الحديث فى الدراما الجادة أن يحاول الاستغناء عنهما أو أن يتظاهر بالاستغناء عنهما . ولقد حاولت فى الجدول الآتى أن أظهر الشعائر الرئيسية والمشاهد الأساسية المرتجلة فى علاقتها بالأجزاء الهامة فى العقدة .

إن الإنسان إذا تدبر تتابع المشاهد الشعائرية كما تظهر فى المسرحية ، يتضح له أنها تفيد فى بلورة الانتباه وتركيزه على كيان الدنمارك السياسى ودائه الدفين : لأنها محافل ابتهال من أجل صلاح المجتمع ، ومشروعات دنيوية أو دينية لتحقيق الإصلاح . وكلما تقدمت المسرحية تغيرت خصائص الشعائر من المشهد المتم على نزاهته عند تغيير الحراس ، إلى شعائر أوفيليا الزائفة ، ثم القداس الأسود لمجلس بلاط كلوديوس الأخير . كما يبدو أن المشاهد المرتجلة ذات دلالة وعلاقة متطورة

---

(١) الكونشرتو Concerto عبارة عن قطعة موسيقية تعزف بقصد إظهار مفاتن إحدى الآلات الموسيقية ومهارة عازفها وذلك بمصاحبة الأوركسترا ، أما « الكادنزا » فقطعة موسيقية تعزف بطريقة إضافية أو على نحو منفرد بقصد إظهار مقدرة العازف الفنية فى الكونشرتو . (المترجم)

بالشعائر ، فإنها على العموم تلقى ظلاً من الشك على كفاية السحر الرسمى ، مثلما رفض هاملت أن يأخذ المجلس الأول لبلاط كلوديوس على قيمته الظاهرة ، ومع ذلك فإن أشد سخريات هاملت وأفظعها لا تمجد السر الذى تحتفى به الشعائر ، أو تدابر المرامى والأغراض التى تمليها هذه الشعائر .

فالشعائر والقصص والمرتجلات جميعاً تكون الإيقاع العجيب لمسرحية « هاملت » من حيث هى عرض تمثيلى ، فقد أظهرت الدنمارك كأنما تنتظر فى ظلام محافلها غير المجدية وصلواتها الجماعية الخاوية ، بينما داؤها « المستشرى فى باطنها » يفرق فى الخفاء بين كل فرد وكل فرد سواه ، ثم يطفح من وقت لآخر فى شكل معارك ضارية وإن كانت قصيرة لا تعقب وراءها أثراً .

إلا أنه من الضرورى قبل دراسة تتابع الشعائر التى تتخذ مركزها مشهد الممثلين ، أن نحاول تأييد النظرة القائلة إن المسرح الإليزابثى كان له فى الواقع هذا المظهر الشعائرى : أى إن نظارة شيكسبير كنظارة سوفوكليس كانوا على استعداد لتقبل مسرحيته ، لا على أنها قصة مثيرة وحسب ، بل وعلى أنها أيضاً « الاحتفال بسر » الحياة الإنسانية .

مسرح الجلوب وأعياد ديونيزوس :

الشاهد الرئيسى (بمعزل عن المسرحية نفسها) الذى يدفعنا إلى اعتبار «هاملت» نوعاً من الدراما الشعائرية ، مستمد من الدراسات الحديثة التى أظهرت أن كثيراً من التراث الدينى للعصور الوسطى كان لا يزال حياً فعالاً فى زمن شيكسبير ، فمثلاً تتضح هذه الحقيقة من كتاب تليارد Tillyard « صورة العالم الاليزابثى » الذى يستشهد فيه المستر تليارد بخطبة هاملت المشهورة عن الإنسان إذ يقول : « أى آية من آيات الخلق هذا الإنسان : أى نبل فى العقل ، وأى اتساع فى الملكات ،ما أمضاه وأجدره بالإعجاب فى الصورة والحركة ، وما أشبهه

بالملائكة فى الفعل والصنيع ، وما أقربه فى الإدراك من صورة الأرباب ، إنه فى العالم جماله ، وهو فى الحيوان مثاله وكماله » . ويقول المستر تليارد موضحاً : « لقد أخذت هذه المقطوعة على أنها واحدة من أعظم صور الإنسانية فى عصر النهضة عند الإنجليز ، فهى تؤكد للانسان كرامته ضد زهد النزعة غير الإنسانية فى العصر الوسيط ، ولكن الواقع أنها تتقفى أثر التراث الوسيط الخالص : إذ لاتعدو أن تكون رواية شيكسبير ثناء حفيفاً لما كان عليه الإنسان ، المخلوق على صورة الله ، شبيهة بما كان عليه قبل الخطيئة ، ولما لا يزال فى وسعه أن يكونه فى الحال . كما أنها تظهر شيكسبير وهو يضع الإنسان فى موضعه التقليدى من الكون ، وسطاً بين الملائكة والوحوش ، وهو ما كان يقوله اللاهوتيون قروناً وراء قرون » . ويستطرد المستر تليارد إلى القول بأن معظم «صورة العالم التى ورثتها العصور الوسطى» كانت لاتزال قائمة فى افتراض الإليزابثيين « عالم منتظم مصفوف على نظام تصاعدى ثابت ، طرأ عليه التعديل من قبل خطيئة الإنسان ، وأمله فى العفو والمغفرة »[1] .

وخشبة المسرح الاليزابثى نفسها ، تلك المرآة التى تعكس حياة زمانها ، كانت تمثيلا رمزياً لهذا العالم التقليدى : ولهذا كانت تؤخذ على أنها «مشهد» حياة الإنسان الفيزيقية والميتافيزيقية على السواء . وقد أظهر المستر كرنودل Kernodle فى كتابه المشرق «من الفن إلى المسرح» هذه الحقيقة فى تفصيلاتها

---

(١) الواقع والحق يقال أن شيكسبير كان المرآة التى انعكست على صفحتها صورة ذلك العصر، وهو العصر العجيب الذى انطلق الإنسان فيه ليرفض كل شىء كان قد تلقاه عن سلطة علمية أو لاهوتية، ويكشف عن مجاهل كل شىء ... مجاهل الكون ومجاهل النفس ومجاهل الحياة . وهى نهضة حقيقتها أنها ثورة نشبت فى أجواز السماء وأرجاء الأرض وأعماق الإنسان فغيرت وجه الفكر تغييراً نقل القارة الأوربية من العصور القاصرة إلى (عصر الرشد) فيما يقول أستاذنا العقاد . فلئن كان شيكسبير هو المرآة التى عكست مثال النفس البشرية فهناك أيضاً الشاعر مالرو Marlowe الذى عبر عن قوى النفس البشرية فى جوانبها الثلاثة: قوة الملك وقوة المعرفة وقوة المال ؛ وذلك فى رواياته الثلاث... تيمور وفاوست واليهودى من مالطة .

(المترجم)

فهو يتعقب شجرة نسب الواجهة الرمزية لخشبة المسرح الإليزابثى عبر احتفالات الطريق إلى التصوير فبناء القبور والمذابح ثم الستار المقوس فى مسرح المأساة الإغريقى نفسه ، ويقول : « كان هذا المسرح أكثر من مجرد تصميم للأبواب الجانبية والعرش وقوس النصر والمذبح والضريح » — أى باختصار صورة العالم الإليزابثية ، ومع ذلك فهو مرن إلى الحد الذى يجعله صالحاً للايهام المتغير لدى الممثلين ؛ وفوق كل هذا سرادق دائم رسم بحيث يقوم مقام السماء ، أو قبو « مزخرف بالنار الذهبية » على نحو واقعى .

ويبدو أن الطابع الرمزى لهذا المسرح يتضمن تصوراً للمسرح وثيق الصلة بالمسرح الشعائرى : أى الاحتفال بسر الحياة الإنسانية . نعم ؛ إن هذا المسرح وفنه الدرامى لم ينجما مباشرة عن « القداس » بل نجما عن المسرح الدنيوى فى العصر الوسيط ، وعن الاحتفالات الملكية والمدنية كما أظهر ذلك المستر كرنودل ، إلا أن الملكية ومراسمها فى عصر النهضة كانت آخذة فى الحلول محل القداسة الدينية للكنيسة وشعائرها ، إذ أخذ سلطان البابا يتضاءل إزاء سلطان الأمير القس ، أو « مثال » المسيح ، وأخذت احتفالات الكنيسة ومحافلها تتضاءل كذلك إزاء محافل الدولة الوطنية واحتفالاتها ، وأصبح عاهل أسرة تيودور رمز النظام التقليدى للعالم ومركزه المتطور حتى صح قول دون فى رثاء الأمير هنرى :

فى مركز ثقل الإنسان ، تكمن عظمة الإنسان

وكلا مركزى بهذه الحقبة شاعـــــــران

وهكذا كان دور الملك فى عصر شيكسبير (وفى مسرحياته) قريباً جداً من دور أوديب سوفوكليس أو كريون : كان فى وقت واحد حاكماً ، وقسيساً أعظم ، ووالداً للجماعة بأكملها ، وكانت المحافل التى اشترك فيها شيكسبير والدنماركيون فى عهد هاملت — سواء أكانت محافل دينية فى مظهـــرها

كالجنازة ، أو دنيوية للغاية كمجلس البلاط — تعتبر احتفالاً وضماناً لصالح المجموع والملكية و « حياة الكثيرين » التي تتوقف عليها .

وعلى هذا فمن الممكن اعتبار المسرح الإليزابثي وارث المسرح التراجيدي الإغريقي ووارث أساســـه الشعائري ؛ فالعالم الإليزابثي لا يزال هو العالم التقليدي[1] العظيم الذي ورثته العصور الوسطى من دولة المدينة ، وخشبة المسرح المادية نفسها رمز بنفس المعنى التراجيدي اليوناني لخشبة المسرح ، والعنصر الشعائري في فنه الدرامي له نفس المعاني العميقة الشاملة .

وليس معنى هذا بطبيعة الحال أن جمهور شيكسبير ، ولا حتى شيكسبير نفسه ، كان يستطيع أن يبسط هذا النسب وهذا التوازي ؛ ولكن إذا كان التراث لا يزال حياً في عصر شيكسبير فقد كان حياً باعتباره « عادة فكرية ووجدانية » لا باعتباره فلسفة صريحة متكاملة . ولكن يظهر أن شيكسبير كان يشعر بالعناصر الجوهرية لهذا « المسرح » العظيم كأنها لاتزال بقيد الحياة ، وأنه كان يفترض في جمهوره الاستجابة لها ، وأنه أقام فنه المسرحي بناء عليها .

فإذا صح أن مسرح شيكسبير كان وثيق الصلة بمسرح سوفوكليس ، فلا بد أن فيهما المسرحي قائم على مبادىء وأسس متشابهة : فكلاهما يهيب بالقيم العريقة المقبولة لدى الجميع وبأنماط الفهم والإدراك وليسا باللذين لا يمطان أو يخترعان أو يجادلان كما نرى في الدراما الحديثة ؛ ولا شك أن المقارنة ستلقي ضوءاً على كل منهما .

إن أفكار « أوديب » شديدة الشبه بأفكار « هاملت » من أكثر من وجهة نظر واحدة ؛ فقد خلع أوديب اسمه على تلك « العقدة » التي حاول أرنست جونز ، كما رأينا ، أن يفسر بها مسرحية « هاملت » . ومهما يكن

(١) أهم مرجع لهذه النظرة فيما ورثه عصر النهضة هو كتاب « سلسلة الوجود الكبرى » The Great Chain of Being لمؤلفه آرثر لفجوى Arthur Lovejoy .

رأى الإنسان فى هذا التفسير، فمن الواضح البين أن فى كلتا المسرحيتين شقياً ملكياً على علاقة بالدنس فى منابعه الأولى فى نظام اجتماعى كامل ، وكلتا المسرحيتين تبتدئان بابتهال من أجل سلامة الكيان السياسى المهدد بالخطر ؛ ومصير الفرد ومصير المجتمع فى كلتيهما متشابكان ، ويبدو فى كلتيهما أن شقاء الضحية الملكية ضرورى لازم لتمام التطهير والبعث من جديد .

بيد أن غرضى هنا ليس أن أقيم الموازنة المفصلة بين المسرحيتين، وحسبى أن أعارض المبادىء الإنشائية لكل من هاتين المسرحيتين الشعائريتين ؛ إحداهما من بداية ظهور هذا التراث ، والأخرى من نهايته عند عتبة العالم الحديث .

ربما كانت الوحدة والوضوح العجيبان فى « أوديب » بالقياس إلى « هاملت » راجعين إلى أنهما ألصق بالشكل والغرض والمناسبة (مناسبة أعياد ديونيزوس) لمصدرها الشعائرى من ارتباط « هاملت » بمصادر شعائرها فى مسرح الجلوب ؛ وأوديب نفسه هو البطل الوحيد الظاهر ، وقصته هى الموضوع الحقيقى المسرحية ؛ وهو بعد هذا كبش الفداء الملكى المقصود ، وهو الرجل المفهوم المميز منذ البداية . وأجزاء المسرحية التى تظهر مراحل هلاكه وانهياره تتمشى كل التمشى مع مراحل التضحية الشعائرية القديمة .

أما فى « هاملت » فكأنما كل عنصر من هذه العناصر قد وسع وامتد بعملية تحليل نقدى ؛ فهاملت نفسه وإن كان أميراً إلا أنه أمير بغير عرش، وبالرغم من أنه شقى يعانى فى سبيل الحقيقة إلا أن عليه أن يظهر للجمهور مجرد شاب موسوس مفتون . ولقد رأينا من قبل كم أمد شيكسبير قصته بالمتوازيات الساخرة — ويمكننا هنا أن نضيف أن دور الضحية الملكية التقليدى قد تمثل فى كل من هاملت وكلوديوس . وعلى الرغم من أن المسرحية لها الطابع العام للايقاع التراجيدى ، ولها أجزاء العقدة التقليدية ، فإن كل جزء منها متمثل

فى عدة روايات ساخرة متماثلة ؛ فالمقدمة تتكون من ثلاثة مشاهد كل مشهد منها حالة متعارضة مع الأخريين ، والخصام معقد تعقيداً يظهر أهداف المتخاصمين ذاتها — تحت مجهر النقد — بمظهر الزيف أو الخفاء أو « الخطأ » ، كما أن الفصل الخامس كله يقوم بتمثيل التنوير ، أو تمثيل مشهد الموت الأخير ، من جميع الجوانب التى عرفها شيكسبير .

بل إن إقامة الشعائر نفسها فى « هاملت » ممسرحة مسرحة مباشرة : أعنى أنها معروضة فى أضواء تراچيدية ساخرة ؛ فمسرحية « أوديب » لم تكن فيها شعائر ، لأن مسرحية « أوديب » هى نفسها شعائر ، ولكن مسرحية « هاملت » ذات طابع مسرحى متطرف فى ريبته وحداثته كالطابع الذى يطبع به بيراندللو مسرحياته ؛ وشيكسبير يلعب فيها بأساس إبهامه المسرحى . ولقد كان سوفوكليس يستخدم المسرح التراچيدى وأساسه الشعائرى لتصوير الحياة الإنسانية ؛ أما شيكسبير فكان يستخدم المسرح الإليزابثى بالطريقة نفسها ، وإن كانت له فى الوقت نفسه مرآة أخرى — هى وعيه ووعى هاملت للوغل فى الحداثة — تنعكس عليها صناعة الشعائر نفسها انعكاساً ساخراً .

كان أوديب كأنما يتحرك قاصداً إلى غايته فى أشكال واضحة من الإيقاع التراچيدى ، أما فى « هاملت » فهناك أيضاً حركة أخرى للتحليل الساخر تعرضها روايات الفكرة الرئيسية المتماثلة التى تجسدها العقد المتشابكة ، كما تعرضها نجوى هاملت الفردية وفكاهاته الملتوية : تلك المرتجلات التى تجاور قصة المسرحية فى علاقة حميمة مع جمهور النظارة . بيد أن شيكسبير على الرغم من أنه يرى هذا الرأى فى النظام الشعائرى فى دنمارك كلوديوس، كما لو كان ينظر إليه من خارجه، إلا أنه على خلاف بوربيدز لايهزأ بقيم العقيدة التقليدية ونظامها المأثور : إذ أنه يصحح حركة التحليل من آن لآخر بتركيب (كجنازة أو مجلس بلاط) تتأكد فيه من جديد فكرة المسرحية الرئيسية ، وتتكافل جميع الشخوص الدرامية . هذه الشعائر فى « هاملت » ليست شيئاً غير معقول بدرجة الإله من

الآلة deus ex machina عند يوربيدز، إنما هى أقرب إلى الفشل التراچيدى، كمحاولة كلوديوس الخاصة فى الصلاة : « كلمات لا شعور فيهـــا ولا تفـكير، لا تصعد مطلقاً إلى السماء ». و بالرغم من أسلوب العقدة المزدوجة الساخر، وبالرغم من السخرية الأعمق فى المرتجلات التى اشتهر بها بيراندللو (هل الدنيا بأسرها مسرح ، أم أن المسرح هو الحياة نفسها ؟) فإن شيكسبير يتعلق أيضاً بتصوره للمسرح على أنه شعائر .

أجزاء المقدة	المشاهد الشعائرية	التسلية المرتجلة
المقدمة:	الفصل الأول ، المشهد الأول : تغيير الحراس الفصل الأول، المشهد الثانى: المجلس الأول لبلاط كلوديوس	
الخصومات. إبراز الأغراض المتعارضة لمختلف الشخصيات ، تعارض قصصهم ؛ « أغراض غلطة » ، تردد وقتال فى الظلام.	الفصل الأول، المشهد الرابع: موعظة هاملت فى السكر (فى الدنمارك أو فى إنجلترا) . الفصل الثانى، المشهد الثانى: مساجلة هاملت لبولونيوس وروزنكرانس وجلدنشترن والممثلين . الفصل الثالث ، المشهد الثانى: تكليف هاملت الممثلين . رأيه فى التمثيل .	
الذروة والكشف والتعرف، تجمع الجداول القصصية كافة .	الشعيرة والتسلية الفصل الثالث ، المشهد الثانى: تمثيل مسرحية هاملت شعيرة وتسلية فى آن معاً. وتظهر الأمير على أنه مهرج ورئيس شعائرى للدولة فى وقت واحد .	
الأشجان المثيرة للعواطف لكل من الدولة والأفراد ، أو العامل الذى يؤدى إلى التنوير أو « الكشف الكلى » للمرض العام (انظر قولة تويفى : « صدع فى الدولة وصدع فى الروح ») .	الفصل الرابع ، المشهد الخامس: جنون أوفيليا شعائر زائفة ، هى خليط من الزواج الزائف والدعارة والجنازة الهمجية الزائفة؛ ويشير أيضاً إلى جنازة والد هاملت وزواج جرترود الزائف. يتتالى مع التمرد على الدولة .	
التنوير أو النظرة النهائية للحقيقة الأساسية فى الفعل .	الفصل الخامس المشهد الأول: جنازة أوفيليا ، « شعائر مشوهة » وموت حقيق . الفصل الخامس، المشهد الثانى: المبارزة بين هاملت ولايرتس . هذه المبارزة محوطة بكل محافل بلاط كلوديوس ، كما فى مشهد الممثلين ، واحتفالات كلوديوس الأخرى الصاخبة المخمورة، ولكن كل عنصر فيها زائف وخاطىء ، هو ابتهال هازىء ، وتنتهى بالموت ، ثم « بالبعث » فى صورة فورتنبراس الذى أصبح بوسعه بعد زوال كلوديوس وعهده أن يظهر بإيمانه وأمله الجديد .	الفصل الخامس : هاملت يتفكه ويلقى بالعظات إلى حفار القبور وإلى هوراشيو ، ويشعر بشعور المتحدث والضحية الملكية فى شخص واحد . وحفار القبر يقابل بولونيوس .

الشعائر والمرتجلات :

مسرحية هاملت من حيث هى مركز :

وإذا كان مسرح شيكسبير يضرب بجذوره فى القدم ويحتل من المجتمع مكاناً مركزياً ، فقد أتاح للمسرحية الشعائرية أن تنمو وتتطور — أو على الأقل تلك المسرحية التى لها هـذا البعد إلى جانب أبعاد أخرى . فالشعائر فى بنية مسرحية « هاملت » باعتبارها متميزة عن العقد ، تفيد فى عرض الفعل الرئيسى فى مراحل شتى من تطورها . ويستعمل شيكسبير هذه الشعائر بالطريقة نفسها التى استعمل فيها هنرى چيمس « المناسبات الاجتماعية » لتمثيل الموضوع الرئيسى فى رواية « العصر الحرج[1] » ومن الممكن أن نصف بنية مسرحية «هاملت» بكلمات هنرى چيمس ، حيث يقول : « حلقة تتكون من عدد من الدوائر الصغيرة موزعة على مسافات متساوية حول شىء مركزى ؛ فأما هـذا الشىء المركزى فهو موقفى ، أو موضوعى فى ذاته الذى يرجع إليه عنوان الشىء نفسه ، وأما تلك الدوائر الصغيرة فإنها تمثل عدداً من المصابيح المتميزة ، كما أحب أن أسميها

---

(١) ربما كان هذا هو ما حدا بالناقد الكبير ر. ب. بلاكور R. P. Blackmur إلى وصف هنرى چيمس بأنه شيكسبير القصة ؛ فقد وضع چيمس مجموعة من القصص تتناول موضوع البراءة فى عالم فاسد متعفن . ويقوم هذا الموضوع على أساس من نظرية چيمس عن الأشباح ، ومؤداها أن البشر هم الذين يفزعون أنفسهم بأشباح من صنعهم ، وعلى ذلك فالخوف والفزع يمكن أن ينشآ عن موضوعات أخرى غير جرائم القتل ، والأماكن المسحورة ، ورؤية الدماء ، والسير فى الليل ، وذلك بجعل غير العادى يحدث على هامش العادى فيحدث الخوف ويزداد الفزع ، وأشهر قصص هنرى چيمس فى هذا السبيل « دورة اللولب » The Turn of the Screw التى تجمع بين الطفولة المعذبة وعنصر الأشباح ، ثم « العصر الحرج » The Awkw and Age وتدور حول فتاة مراهقة تبلغ سن الرشد فينهض لديها حب الاستطلاع إلى الجنس وآداب السلوك وحياة البالغين ، وتقع فريسة الحيرة التى تعانيها نتيجة لإقبالها على عالم ترى أنها قادرة على أن تحياه ولكنها تعجز عن فهمه وإدراكه ، والقصة تصور هذه الحيرة تحت وطأة آداب الحياة الجنسية فى انجلترا فى العصر الفيكتورى .

(المترجم)

وظيفة كل واحد منها أن يضيء بكل قوته وجهاً واحداً من أوجه هذا الشيء المركزى . . ولقد طربت لهذه الفكرة عن المناسبة بوصفها شيئاً قائماً بذاته » .
وتلك هى المسألة المهمة : وهى أن الشعيرة أو المناسبة الاجتماعية مأخوذة على أنها قائمة بذاتها ؛ وهى تمكن المؤلف من جمع شخوص مسرحيته تحت ضوء أشمل وأعم من كل مايستطيع ذكاؤه الفردى أن يزوده به . فإذا صح تحليلى «لهاملت» فإن الشعائر أيضاً (وإن كانت ذات معان أعمق من التجمعات الاجتماعية عند چيمس) « مناسبات» من هذا القبيل : أو هى مصابيح تلقى أضواءها على فساد الدنمارك (موقف المسرحية الأساسى) ، وعلى الفعل المتعدد الجوانب الذى تنتج عنه فى أوجه شتى ومواضع مختلفة من القصة .

ويحتل مشهد الممثلين مكان المركز فى اللوحة التى تظهر العلاقة بين العقدة وبين مشاهد الشعائر والمرتجلات ؛ فإن لهذا المشهد وجهاً شعائرياً ، وهو أكثر مرتجلات هاملت جرأة وجسارة ، وهو ذروة منهج العقدة المركبة كلها والكشف عنها فى آن . فإذا تمكن المرء من فهم هذا المشهد ، تمكن من فهم إحساس شيكسبير بالمسرح وفنه المسرحى التمثيلى العميق المباشر .

وتحتوى المقدمة على شعيرتين هما تغيير الحرس ، وانعقاد المجلس الأول لبلاط كلوديوس ؛ فأما تغيير الحرس فيقوم به الجند البسطاء الأمناء فى إخلاص كامل طيب : إذ أن رخاء الدولة وسعادتها فيه موضع الاعتبار بأجلى الأشكال وأوفقها ، وبكل وقار الوظيفة العسكرية وسلطتها . وليست دوافع الجند فيه موضعاً للطعن ؛ وكل مافى هذا المشهد من سخرية ملحوظة مرجعه ظهور الشبح الذى يوحى بوضوح أن المراسم العسكرية ليست هى الوسيلة الملائمة لعلاج الخطر المحيق . وأما بلاط كلوديوس من الوجهة الأخرى ، فإن القائم به هو الملك الجديد : وهنا نشعر (سواء فى ضوء نظرة هاملت المعدلة عن كلوديوس أو فى ضوء زيارة الشبح) أن ثمة شيئاً زائفاً يحيط باضطلاع كلوديوس بوظيفته الملكية . والمشهدان معاً يقران حقيقة الخطر والاهتمام العام بما يتهدد رخاء الدولة وسعادتها ، إلا أنهما

يلقيان ضوءاً ساخراً كل منهما على الآخر ؛ فإن وجهة نظر الحكومة تتناقض مع وجهة نظر الجند البسطاء ، وكلاهما — الحكومة والجند — ليس عندهما من قوى السحر مايتعاملان به مع الشبح ، ويظهر أن مراسم الدولة عموماً إما زائفة أو خاطئة .

وتظل ألوان الصراع الكثيرة التى تعرضها المقدمة فيما يشبه التوتر تتفاقم خلال الفصل الأول والفصل والثانى والمشهد الأول من الفصل الثالث (وإن لم تصل إلى موضوع الصراع المباشر) . ثم تأتى شعيرة هاملت المرتجلة ، أى مشهد الممثلين (فتجر معها الذروة والكشف والتعرف) ، فإن هاملت باعتباره « الماكس الرئيسى » ، أو أوسع وعى فى الأدب كما يصفه هنرى چيمس يعى ما يراه الجند وما يراه كلوديوس وما يراه شبح أبيه ، ويتمزق بين ألوان الصراع التى تتضمنها هذه القيم المتحزبة واللبانات المعصوبة العمياء ، فتكون « المناسبة الشعائرية » عنده — على هذا الاعتبار — جواباً لكل من الشعيرتين الواردتين فى المقدمة ، وهى فى الوقت نفسه جواب و بديل عن نظام الدنمارك الشعائرى الزائف أو الناقص (لأنه يرى أيضاً مايراه الشبح) . وهى فى ذاتها أيضاً « شعيرة » من حيث إنها تجمع القبيلة بأكلها على عمل يرمز إلى أعمق مصالحهم ، وهى كذلك زائفة لاجدوى منها شأن المناسبات العامة الأخرى من حيث إن الدنماركيين لايفهمون فعلاً ولا يقصدون إلى تنفيذ مايشهدون . وهى من من الوجهة الأخرى ليست شعيرة حقيقية بل هى مشهد مرتجل — إذ هاهنا دور هاملت الممثل ، وسيد الاحتفالات ، والمهرج ، ومهرج السامر الليلى الذى يتفكه فكاهة دائرة على أوليائه الحائرين — هاملت صاحب السخرية فى اتصال مباشر مع الجمهور فوق خشبة المسرح ومع الجمهور بعيداً عن خشبة المسرح ، ومع ذلك فهو إلى حد ما خارج عن الإيمان الحقيقى بالقصة : فهاهنا يبدو هذا الوجه من دور هاملت على أوضح مايكون . ولكن إن كان هاملت هنا هو المهرج المتفكه ؛ فإنه كذلك يشبه أنبياء العهد القديم الذين يجمعون ضفته من

تراب أو من ضئيل العظام ، أو إناء تالفاً من دوارة الخزاف ، فيكشفون لجيل أعمى صورة مباغتة لما عليه حالهم . ففى مشهد الممثلين تبدو بكل وضوح للعيان مسرحية « هاملت » العجيبة — شعائر كأنها مسرح ، ومسرح كأنه شعائر . وهى فى الوقت نفسه أخف المرتجلات مرحاً ، وأشد المناسبات وقاراً .

فما هى إذن الصورة أو الأسطورة أو « الخوف من حفنة التراب » التى يحملها هاملت محل المركز تماماً من وعى الدنماركيين العام — بكل مالديه من عظمة البلاط ، وخفة مهرج السامر الليلى ؟

إن أوسع ما أعرفه من تحليل مفصل عن مشهد الممثلين هو تحليل المستر دوفر ولسون فى كتابه الممتاز « ماذا يحدث فى هاملت » ، و إنى أحيل القارىء إلى هذه الدراسة و إلى زميلتها دراسة جرانفيل — باركر فى كتاب « هاملت » ليطلع على مناقشة المشكلات المسرحية التى نجمت عن هذا المشهد ، وليفهم تعقيد المشهد ككل ، حيث تنتقل بؤرة اهتمام النظارة من هاملت « العاكس الرئيسى » إلى هوراشيو و إلى الملكة و إلى أوفيليا و إلى الملك — كأنما المسرحية داخل المسرحية قد أضيئت تحت عدة زوايا معكوسة على عدة مرايا . وغرضى الوحيد هنا هو وصف مسرحية هاملت نفسها لكى أبين كيف أنها تكشف عن داء العهد فى كل غموضه و إلغازه ومضاعفاته المنتشرة ، لأن هذه المسرحية الصغيرة هى فى الواقع مصيدة فيران تصلح لكل الأغراض — وهى تقصيد أكثر من مجرد ضمير الملك .

فالمسرحية قبل كل شىء تكشف عن الجريمة الخفية (جريمة قتل الملك وسفح ملكته الفاجرة ثم سرقة عرشه أيضا) الجريمة التى تدور عليها كل خيوط العقدة المتشابكة كما هو الحال فى مسرحية « أوديب » . فإن كشف هذه الحقيقة الواقعة هو المؤثر المباشر على المتفرجين الأبرياء من بين رجال البلاط ، وعلى المتفرجين الأبرياء من عامة الجمهور ؛ و إن لم يكن هناك برىء فى نظر هاملت العنيف . ولما كانت سلامة العهد وأهداف أنصاره تتوقف إما على الجهل أو على

التستر ، فإن كشف الجريمة لأعين الناس هو فى ذاته اعتداء ؛ هو هجوم هاملت، وهو نقطة التحول فى القصة ، وهو هجوم يصيب أول ما يصيب كلوديوس المذنب ، ثم يصيب جرترود من بعده يليهما پولونيوس وأخيراً لايرتس وأوفيليا ، ثم يفتح الطريق بعد لأى أمام فورتنبراس ، وأمام الإيمان الجديد والعهد الجديد .

ولكن على الرغم من أن القتل والاغتصاب وسفاح ذوى القربى كلها جرائم واضحة ظاهرة ، إلا أن موعد القتل — الذى لا ندرى إن كان سوف يحدث — موعد غامض ، وإن حركة أشخاص المسرحية الصغيرة حركة من شأنها أن تدع شخص القاتل فى شك لكى نشيع التهمة بين الجميع ؛ فالجريمة الواقعية جريمة كلوديوس ، ولكن المتهم فى المسرحية ابن أخى الملك . وربما كان معنى هذا (كما يبدو أن جرترود و پولونيوس كانا يظنان) تهديداً مباشراً من جانب هاملت لكلوديوس ، ومن الممكن أيضاً أن يكون معناه أن هاملت (الذى اعترف على نفسه « بالضعف والسوداوية » التى تجعله فريسة للوساوس الشيطانية ، والذى أكد لأوفيليا « إننى برىء نزيه ، ولكن ربما اتهمت نفسى بأشياء كان الأفضل لو أن أمى لم تحملى ولم تلدنى حتى لا تحدث ») ، قد هيأ لكلوديوس مقدماً فرصة اتهامه هو بالجريمة ولو بمجرد إمكانها دون وقوعها . إذ لا يبدو أن هاملت أو شيكسبير يستبعدان تفسير المشكلة تفسيراً فرويدياً ، بل إن هاملت يقترب اقتراباً شديداً من تصوير نفسه فى صورة ابن عقدة أوديب الذى يقتل أباه ويستولى على جسد أمه . غير أن وعيه وشعوره بمثل هذه النوازع يرفعان المشكلة من مستوى المرض النفسى إلى مستوى الدراما ، فيرى نفسه ويرى كلوديوس والدنمارك والجنس البشرى بأكمله كأنهم فريسة المطامع والشهوات التى تغطيها وتتستر عليها واجهة نفاق العهد المتهم كله . ولهذا فإن المعنى الحقيقى للمسرحية الصغيرة هو الجريمة فى الواقع ، ولكن الكناية والتورية فيها توحيان بصورة عامة للبشر ، صورة فيها الضعف وفيها الذنب وفيها الحماقة : أعمق وجه وأعتمه لاعتلال عهد كلوديوس فى الدنمارك . وهى الصورة التى ينبغى أن تبزغ مباشرة من تمثيل

المسرحية الصغيرة أمام أعين رجال البلاط الفاسدين المنافقين ، بوحى من السخرية الظافرة للأمير المخرج ، كما ينبغى أن يكون لنشيج المزامير وعرض الممثلين ولمحات التمثيل الصامت وضليل الإيقاع سحر الوقار الذى يتوافر فى جمعية تمثيل أو حفلة غناء صبيانية كأغنية («جسر لندن يتهاوى») . ومع ذلك فبسبب الجرائم المعروضة نشعر بهذا الجو كأنه شىء تافه غث متهالك إلى درجة غير محتملة ، وأنه قد خلط الجد والوقار فى الشعائر كلها بالهزل والتهريج . فإن كانت هذه المسرحية الصغيرة تستدعى قوة المسرح السحرية (« التمثيلية هى عين الشىء المطلوب ») فهى إنما تفعل ذلك بقدر متساو من السخرية اليائسة ومن الحب . والتمثيل غشيم وصبيانى : ذلك أن ممثلى هاملت يتولون بأيديهم كل شىء بنوع من الخيلاء ، ومشاهديهم من رجال البلاط لا يفقهون من تعاليمهم شيئاً (حتى تبزغ عليهم الفضيحة) شأن أى جمهور ساخر فى إحدى حفلات برودواى الافتتاحية .

ولقد فات المعنى العميق لهذه المسرحية الصغيرة على جمهور هاملت ممن هم فوق المسرح (وربما ممن هم خارج المسرح أيضاً) . ومع ذلك فإنه ومؤلفه قد وضعاها على أكبر قدر مستطاع من البساطة فى المقاطع الشعرية لممثل دور الملك ، الذى يبدو أنه يمثل أبا هاملت ، أى يمثل الشبح . وإنه فى الواقع ليتكلم بوضوح كلام الموتى ولكن بمثل عجزهم (فى هذه الحياة الدنيا) ؛ إذ يخاطب ممثلة دور الملكة الطائشة على غير أمل كبير فى أن يفهمه . ولما كان هذا الممثل صنيعة هاملت فإنه ينطق بلسانه ، ولما كان هو الملك فإنه يمثل كلوديوس أيضاً ، وكلوديوس فى أثناء المسرحية يكتسب المزيد من عجز شبيه بعجز الشبح ، ومن إنكار وتردد شبيهين بإنكار هاملت وتردده . ومهمة ممثل دور الملك هى أن يقرر بكل ما وسعه من صراحة ذلك المعنى القدرى الكئيب للفعل الإنسانى الذى هو موضوع المسرحية ، والذى يتوافر وجوده فى كل الشخصيات المختلفة بالتماثل .

وطريقة إظهار هذا بالتفصيل هى أن ندرس فعل كل شخصية على حدة ، وأن نظهر أى طيش وأى فسوق قاتم هو النصيب المشترك بينها لولا مخافة الإطالة ؛ ولكن الميسور المستطاع هو أن نستشهد على هذا المعنى بالمقابلة بين بضع كلمات

لهاملت وبضع كلمات لكلوديوس وبين ما يماثلها من مقاطع ممثل دور الملك :

هاملت : هناك قدر إلهى يكيف مصائرنا .

الفصل الخامس مهما حاولنا نحن أن نكيفها.

المشهد الثانى هل ظلم هاملت لايرتس ؟ كلا مطلقاً ... ليس هاملت :

. . . . . إن فاعله ينكر هذا ،

فمن إذن فاعله ؟ جنونه .

كلوديوس : إن ذنبى الأقوى ليطغى على مقصدى القوى :

الفصل الثالث وإنى لكمن كتب عليه النقيضان .

المشهد الثالث أقف حائراً بأيهما أبدأ

فأتخلى عنهما جميعاً .

الفصل الرابع ما كان ذلك لاعتقادى أنك لا تحب أباك .

المشهد السابع بل لأنى أعرف أن الحب حُول قلب ،

ولأنى أرى بالدليل والبرهان ؛

أن الزمن يلطف من قبسه ويضعف من شرره .

فهناك فى صميم شعلة الحب ،

فتيل أو ذبالة تخفف من حدته ؛

فما من شىء فى مثل خيره ونزاوله ،

إذ كل خير إذا فاض وهم ؛

كان موته فى فيضانه الكبير . فما نود أن نعمله ،

ينبغى أن نعمله حينما نود ، لأن « نود » هذه تتحول

وتتهافت وتتراخى مرات بقدر ماهنالك من ألسن ، ومن أيدى

ومن مصادفات ،

وعندها ترتد « ينبغى » هذه كأنها زفرة السفيه المسرف ،

التى تؤذى بالتساهل والتسهيل .

ممثل دور الملك : مرادنا ومصيرنا متعارضان ،

الفصل الثالث ونحن نقدر فيلوى بتقديرنا الزمان ؛
المشهد الثانى وأفكارنا ملكنا ، ولكن نهايتها ليست بأيدينا .
فما نرومه لأنفسنا فى أثناء الانفعال ،
نفقده حينما يذهب عناالانفعال .
وما المرام للذاكرة إلا عبد أسير
مولده عسير ، وعيشه فقير .

ولقد وردت أحاديث هاملت وكلوديوس التى استشهدت بها متأخرة فى المسرحية ، وذلك بعد أن لمح كل منهما نهاية محتومة فى مصير الآخر — هى مصدر أفعالهما وأفعال غيرهما الخفية التى لاسلطان لأحدعليها ؛ بل إن كلوديوس نفسه ، فى هذه اللحظة ، يصبح عميق النظرة إلى درجة أنه يفقه معنى الفعل الإنسانى الذى يتماثل عند جميع الشخصيات . وحديثه إلى لايرتس (فى المشهد السابع من الفصل الرابع) فوق هذا ، قد استحال أكثر سخرية وأكثر تعميماً ، لأنه موجه إلى لايرتس ليعدل به إلى طريق مناقض لأحسن مقاصده وأعمق مراميه . أما عن هاملت ، فإن إحساسه بالوجدان ، أو بمتاعب البواعث فيما وراء عقولناأو سيطرتنا ، لاتمفيه من النوبات العنيفة إلا بمقدار ماتعفى كلوديوس؛ فإن شيكسبير كثيراً مايتيح لضحاياه لحظة من الوضوح المشرق بعد فوات الأوان ، ثم يظهرهم راجعين كالآلات « ليجتازوا طريقهم المرسوم » ثم يموتوا .

والمهم الذى أريد أن أشير إليه هنا هو أن ممثل دور الملك يعرض بسداد وقوة النظرة الأساسية إلى الفعل الإنسانى فى المسرحية ، بدرجة من العمق تجعلها تصدق على جميع الشخصيات : من المذنب إلى البرىء ، ومن ذى الشأن إلى من لاشأن له ، ومن صـــــاحب السلطة إلى المغتصبة سلطته على سواء . ولقد نجمت هذه النظرة بالطبع عن جريمة كلوديوس مباشرة وعن « الأحكام العفوية ، والمذابح الهوجاء ، والمرامى المخطئة » (كما وصفها هوارشيو حين كان يلخص الأوضاع لفورتنبراس) التى تتوقف عليها العقدة المركبة . ومع ذلك فإن هذه النظرة التعميمية لأشد وقعاً من أى جريمة بذاتها ، وأهم بكثير

لفهم بواعث هاملت ، ولسوف أعود إلى هذه النقطة فيما بعد .

والتأثير المباشر لمسرحية هاملت إنما يحدث نتيجة للفضيحة الملموسة التى تبلغ بالقصص ذروتها ، ولحظة انكشاف غطائها ، فإن عرض المسرحية هو هجوم هاملت ؛ وهو عرض ناجح لأنه يثبت على عهد كلوديوس و « حياة الكثيرين » التى تتوقف عليه تبعة العجز والفساد . وبعد تمام هذا الكشف يضيع كل شىء (كما قد ضاع ما كبث بعد مشهد الوليمة) — إذ تبدو مشروعات الملك ولايرتس اليائسة ، وحماقة پولونيوس قصيرة المدى ، وتقدم فورتنبراس بغير عائق ، تبدو جميعها ماضية فى طريقها إلى مصيرها أو حتفها بكل وضوح .

ولهذا السبب أيضاً تختلف « الشعائر » التى تعقب مشهد الممثلين فى صفاتها عن تلك التى تقدمته ، إذ صارت شعائر الفصلين الرابع والخامس ، التى تعين مراحل الوجدان الجماعى ولحظة التنوير ؛ ومنذ فقد العهد منه وسلواه — أى منذ أن « انكشف غطاؤه » — تمثل فى صورة الشر والجنون : فشعائر أوفيليا المجنونة تمثل « الشجن » أو تقطع أوصال الفرد والمجتمع معاً (« صدع فى الدولة وصدع فى الروح ») ؛ فتمزج الزواج بالجنازة ، والشهوة بالجمال ، والحب بالدمار ، كل هذا فى صحبة التآمر والعصيان . وجنازة أوفيليا موت حقيقى ولكنها « شعيرة بتراء » ؛ والمبارزة بين هاملت ولايرتس فى ظاهرها شعيرة ولكنها فى الحقيقة جريمة قتل . وتكتمل صورة عهد كلوديوس (أو الكشف الجماعى لقداسة الأسود) باجتماع العائلة الملكية ومجلس البلاط لمشاهدة المبارزة .

ومن الجلى الواضح أن هاملت نفسه يلعب دوراً رئيسياً فى « المشاهد الشعائرية » المتعاقبة التى تحتل مسرحيته الصغيرة مركزها وذروتها ؛ ففى الشعيرتين اللتين اشتملت عليهما المقدمة ، هو كسائر جمهور النظارة مجرد متفرج حائر . ولكنه بعد المعارك الخفية فى الفصول الأول والثانى والثالث ، يعرض هو ومسرحيته قداسه الأسود ، أو سخريته الشعائرية ؛ ولا يظهر فى « تقطع أوصال » جنون أوفيليا ، لأن هذا التقطع يعلن عن وجدان العهد ، ووجدان الأحياء

الذين يعتمدون عليه مباشرة ؛ وحياته (حيثما كانت) قد انزوت من قبل عن كل ولاء لدنمارك كلوديوس ، ولكنه يعود ليسجل جنازة أوفيليا البتراء فى وعيه البارد المستنزف الواضح فى آن ، وليتخذ دوره المحتوم فى المبارزة عند النهاية . ولقدحاولت أن أدرس الشعائر على زعم أنها تعين تطور « المسرحية ككل »، ولكن مما لا شك فيه أن هاملت فى كل من المسرحية ونظام الشعائر هو نفسه « الخصم » الرئيسى و « الماكس » المركزى ؛ فإذا ذكرنا هذا أصبح من الممكن أن نتقدم بتفسير لدور هاملت فى علاقته بفكرة شيكسبير عن المسرح ، وبالقيم الاجتماعية التقليدية التى تفترضها المسرحية .

تفسير لدور هاملت :

« لأنى أرى فى صورة مسألتى ،
تصويراً لمسألته » .

يبدأ أوديب دوره ، كما سبق أن لاحظت ، بطلاً وإنساناً مظفراً خليقاً بأن يحكم ؛ وينتهى كما انتهى تيرزياس كبش فداء وشاهداً ومعانياً من أجل الحقيقة المخبوءة لظروف الإنسان ؛ إذ أن المسرحية تبدأ بالصراع والتباين أو التضاد بين أوديب وتيرزياس ، ثم تبين الخطوات التى يتم بها انهيار أوديب ، وأخيراً تنتهى وقد صار كفيفاً تحيط بصيرته بكل شىء ، عاجزاً عن العمل كما كان تيرزياس فى البداية . ويظهر أن هاملت قد مر بمثل هذا التحول من بطل إلى كبش فداء ، ومن « رجاء الدولة العادلة وأملها الوردى » إلى الشاهد الشارد والضحية التى تعانى فى الفصل الخامس . إلا أن هذا التطور ليس بالتطور الممهد المنتظم فى نسق منمق بحسب سلسلة متعارف عليها من المعارك : بل إن هاملت يتلمس طريقه نحوه ، لا باتفاق العامة وتأييدهم بل ضد محبة الدنماركيين للدنيا وغرامهم الكافر بها ، إن مصيره من حيث هو شهيد لا يبدو له « واضحاً صحيحاً » إلا فى الفصل الخامس .

إننا نراه فى الفصول الثلاثة الأولى من المسرحية حائراً ، وكأنه أمير بطل

غير مؤمن ببطولته ولا بإمارته ، فهو يعلم أن « الزمن قد انفكت عراه » وأنه وُلد ليعيده إلى نصابه ؛ ويعلم أيضاً أن الأمير ينبغي أن يعمل بدافع الشرف والطموح : ولكنه لا يستطيع أن يوفق بين هذا القانون الدنيوى ، وبين إحساسه بالشر المحيق بالدنمارك ، ولا بينه وبين نداءات شبح أبيه من العالم الآخر . لقد كانت قيم « الشرف » الأخلاقية منذ كورنى إلى دريدن كافية باعتبارها أساساً لدراما الحياة الإنسانية ؛ ولكن إحساس هاملت بظروفه هو وظروف الدنمارك يتعارض مع هذه الفلسفة المبسطة ، فإذا ما نظر إلى لا يرتس ، ذلك « الشاب النبيل » أحس نحوه بالحسد — أو على الأقل نحو بواعثه الشريفة البسيطة . وإذا ما نظر إلى فورتنبراس ، أحس نحوه بالحسد أيضاً لقدرته على أن يخاطر بحياته وحياة الآخرين فى سبيل الشرف — «ولو كان ذلك فى سبيل قشرة بيضة » . ولو أمكنه أن يقبل هذا القانون ، لأمكنه أن يشعر أن قتل كلوديوس كفيل برأب الصدع فى روحه وفى روح مجتمعه ؛ ولكنه لا يستطيع أن يؤمن بأن العقوبة الواقعة على كلوديوس (العين بالعين) ستشفى ما أتاه من أذى ، تماماً كما سبق إحساسه بالشر علمه بجريرة كلوديوس الحقيقية . ولهذا فإن مسرحيته تصبح أعمق بكثير جداً من مجرد تمثيلية انتقام .

فإذا لم يكن هاملت مقتنعاً بالقانون العسكرى البسيط عن الشرف ، فما ذلك إلا لأنه ينظر نظرة عميقة مرتابة فى ذلك الوضع الكونى للحياة الإنسانية التى يمثلها مسرح شيكسبير تمثيلاً رمزياً ؛ فإنه يرمى ببصره إلى ما وراء المسائل الإنسانية البسيطة التى تحتل أمامية الصورة ، وينظر إلى النظام الاجتماعى الذى تشير اليه واجهة دار المسرح ، وينظر فوق هذا إلى نظام النجوم الذى تتضمنه القبة الزرقاء فوق رأسه . ويتضح هذا بنوع خاص فى أول لقاء له مع روزنكراتس وجلدنشترن (المشهد الثانى ، الفصل الثانى) ففى هذا المشهد ألقى خطبته الرائعة عن الإنسان ، وهى الخطبة التى يستشهد بها تليارد على أنها بسط

للكون التقليدى المنتظم ، ولكن الخطبة تنتهى بمرارة قوله : « ومع ذلك ، فما الذى يعنينى من جوهر هذا التراب ؟ »

وعلى الرغم من أن هاملت يؤمن بهذا النظام، فإنه لايدرى أين موقعه منه؛ لاولاهوعلى يقين أى الطريقين هو طريق الصعود ، بل لعله كان يشعر بمدى قوة ملاحظة هرقليطس التى يقتبسها إليوت فى « بيرنت نورتن » Burnt Norton : « الطريق الصاعد والطريق الهابط هما شىء واحد بعينه[1] » . و إن عقله ليسخر من التراث الدينى سخرية محللة كسخرية مونتانى فى « دفاع ريموند سيبوند » Apologie de Raymond Sebonde : سخرية ذات حدين بالمعنى الصحيح، لأنه لايستطيع أن يسيغ ولا أن يستغنى عن النظام الكونى والأخلاق العتيق.

وهذا هو السبب فى أنه يشعر نحو روزنكراتس وجلدنشترن بشعور الزمالة اليائس ؛ فهو يعلم أنهما إمعتان ليسا لله ولا للشيطان بل « لنفسيهما » كتلك الشخوص المعتمة فى سجن دانتى : « أطفال الأرض المحايدين » ، أو « أنفار الحظ » كما يسمون أنفسهم . أما هو فإنه أى شىء إلا أن يكون غير مكترث ، ولكنه فى تلك اللحظة بالذات لايدرى كيف يكترث ، ولذلك فهو يشعر أنه مثلهم ضائع بين « العظمة » و بين وطأة « أوهان » الجسم والكفر المطبق فى قاع الكون ؛ ومن ثم تنتابه « الأحلام المفزعة » :

(١) ترتبط هذه العبارة بمذهب «امتزاج الأضداد» عند الفيلسوف اليونانى هرقليطس الذى ولد فى أفسوس ، وازدهر حوالى عام ٥٠٠ قبل الميلاد ، واشتهر بمذهبه فى التغير الدائم. فعند هذا الفيلسوف أن فى العالم وحدة ولكنها وحدة مؤلفة من اجتماع الأضداد : «إن الأشياء جميعاً تخرج من الواحد ، والواحد تخرج منه الأشياء جميعاً » ، لكن الكثرة أقل واقعية من الواحد الذى هو الله : « إن الواحد متألف من كل الأشياء ، وكل الأشياء صادرة عن الواحد » وعلى ذلك فالوحدة هى الشىء الحقيقى الأصيل : « الطريق الصاعد والطريق الهابط هما شىء واحد بعينه » . وهكذا احتوى مذهب هرقليطس فى «امتزاج الأضداد» على بذور المنهج الديالكتيكى عند هيجل فى فلسفته المثالية وعند ماركس فى تفسيره المادى للتاريخ .
(المترجم)

جلدنشترن : تلك الأحلام التى هى فى الحقيقة طموح ، لأن معدن الطموح نفسه لايعدو أن يكون طيف أحلام .

هاملت : والحلم نفسه ليس إلا طيف أحلام .

روزنكرانس : نعم ، و إنى لأعتقد أن الطموح شىء هوائى رق وشف حتى لايعدو أن يكون طيفاً لطيف .

هاملت : إن صح هذا فليست أجسادنا إلا أجساد شحاذين ، وماملوكنا وأبطالنا المنفوخون إلا أطياف شحاذين — فهلا مضينا إلى القاعة ؟ لأنى وحق سملاتى لا أحسن تعليل الأشياء .

فهاملت يستنبط النتيجة التى تحيره « هو » لا روزنكرانس ولا جلدنشترن: فلئن كان طموح كطموح فورتنبراس وهماً ، فما الذى يهدينا الطريق فى الدنمارك و يعصمنا من أن نظن « بالظل شيئاً جامداً صلداً ؟ » .

ومن المبالغة أن نقول إن هاملت يحسد هذين كما يحسد فورتنبراس ولا يرتيس ، ولكن شعوره بالزمالة نحوهما — وسمه تعاطفاً أو شعوراً بالتماثل بينه و بينهما ، أو نظرة إلى حالهما كأنها صدى لحالته — إنما ينجم كما ينجم حسده من إحساسه بأنه ضائع ؛ فإن هاملت كان يشعر بتعاطفه السريع البالغ السرعة إلى ما قبل نجاح مسرحيته كأنه ضعف وتخاذل يغطيه بالتهكم الدموى العنيف ، ولقد رضى به فى عودته من إنجلترا ؛ كما أن تعاطفه السريع الشاذ قد استمد فى الفصل الخامس بعض هدوء البصيرة المتكاملة والإحسان الشامل العريض .

والذى طرأ فى هذه الأثناء هو أولاً عرضه لمسرحيته ، فإذا ما جاء الممثلون وألقوا بخطبة عن هاملت ، فإنه « يحسدهم » ؛ ولكن يظهر فى هذه المرة أنه قد عثر على مفتاح صحيح لفعله ، فهو لا يستطيع أن يتصرف كأنه جندى بسيط ، ولكنه يستطيع أن يستعمل المسرح فى مشروع يعادل ذلك فى الخطر و يفوقه فى

الدلالة . فهو يستطيع أن يتخذه مصيدة لضمير الملك واختباراً فى الوقت نفسه لبصيرته هو وبصيرة شبح أبيه . وهكذا يجد الطريق الملائم لفعله على نحو عملى أو بدهى متحسساً طريقه خلال العناصر المادية التى يتكون منها موقفه ، كما يجد استعمالاً للمسرح يشبه إلى حـــد كبير ذلك الاستعمال الذى تستعمله شخصيتان تتحدثان عن نفسيهما من شخصيات شيكسبير .

هاتان الشخصيتان اللتان تستعملان المسرح بهذه الطريقة هما شخصية الدوق فى « دقة بدقة » وشخصية بروسپير فى « العاصفة » ، وهما مسرحيتان مختلفتان بالطبع كل الاختلاف عن هاملت ، ومختلفتان إحداهما عن الأخرى ؛ ولكن التماثل بين الحكام المعزولين الثلاثة ومحاولاتهم تنقية الجو الروحى لمجتمعاتهم بطريق التمثيل ذى الدلالة ، تماثل مطابق إلى حد يلقى معه قدراً كبيراً من الضوء على طبيعة دور هاملت .

كان « دوق الأركان المظلمة » معزولاً لا اسم له ، فهو يشبه هاملت فى هذا إلى حد كبير ، وإن كان هو الذى رفض دور الحاكم الرسمى . وتتمثل مسرحيته فى أنه قد أعد أنجيلو وكلوديو وإيزابيلا لأدوار تراجيدية ، ثم أخذ يتنقل من وراء الكواليس كالمخرج العصبى المزاج ليطمئن على وضوح المغزى الأخلاقى للمسرحية ، وعلى ألا تتعدى المأساة الحقيقية حدودها المعقولة . والمسرحية التى يعدها تكاد تكون فكاهة عملية ، ومع ذلك فإنها كمسرحية هاملت تختبر المجتمع الإنسانى وتكشف عن نظرة أوسع وأصح لهذا المجتمع مما تتقبله « ڤينا » علناً ؛ فهو بهذه الوسيلة يقترح استبدال قانون الإحسان بنظرة أنجيلو العمياء المحدودة فى العدل الموسوى . ولقد قيل إن ملهاة « دقة بدقة » هى من نوع الملهاة ذات المشكلة ، وإن لها فى الحقيقة لوضوحاً فى الفكرة ونوعاً من العقلية المحدثة تختلف به عن مسرحية هاملت كل الاختلاف . ولكن فيما عدا هذا الاختلاف ، فإن الدوق من حيث هو أمير مخرج قريب الشبه جداً بهاملت فى هذا الدور .

أما « العاصفة » فليست فيها نزعة التحليل الطبيعى التى فى « هاملت »

ولا صفة « الموضوع » التى فى « دقة بدقة » ، بل تأخذ بنصيب من صفات الأسطورة القديمة وحكايات العصر الوسيط ومن طائف الأحلام ، كما لو كان عقل شيكسبير فى نهاية مطافه قد صار فى مثل تلك الحالة التى عرفها دانتى عند الصباح الباكر ، وهو على عتبة جبل المطهر :

حينما تصير عقولنا ، مبعدة عن اللحم ، وأقل خضوعا

للأفكار ، فى بصيرة توشك أن تكون بصيرة متنبئة

النشيد الرابع

والمعطيات الرئيسية فى المسرحية هى سحر بروسپير ، ومن هنا أضحت المظاهرات التى طهر بها دانتى المنفيين الدنيويين من ميلان شديدة الصلة بفكرة هذه المظاهرات ذاتها . ولقد تقفى المستر كولن سڤيل (فى بحثه « الموضوع اللازمانى» The Timeless Theme) كثيراً من الموضوعات الشعائرية القديمة؛ ففى هذه المسرحية يتفق شيكسبير مع قوته الخيالية من حيث هو مدير المسرح مشيراً إلى استعماله لهذا المسرح فى خدمة الحقيقة ، وإلى حدوده باعتباره وسيلة للخلاص . لأن بروسپير فى آخر المسرحية وبعد أن برهن على قوة المسرح السحرية وكيفية استعمالها ، دفن كتبه وسجلاته وابتهل إلى بارئه يطلب الغفران ؛ فقد كان ذا نضج ووضوح وقوة ليس لهاملت نظيرها ، ولكنه لهذا السبب بالذات يساعد الإنسان على أن يرى ماذا كان يريد هاملت أن يفعل بالمسرحية .

فهاملت كان أشد مما كان كل من الدوق وبروسپير من حيث كونه شخصاً غير محصن ولا حنكة له فى خضم الحياة ، وهو وإن كان قد وقع على المسرح باعتباره وسيلة لتحقيق تصوره وكيانه المجهول ، فإنه لا يفهم بوضوح ماذا حقق وابتدع . فلما نهض الملك بعد انتهاء المسرحية ، ابتهج هاملت بنجاحه ابتهاجاً يوشك أن يكون ابتهاجاً صبيانياً : « ألا يمكن بهذا ياسيدى وبقبضة

من الريش ، ووردتين على حذائى اللامع ، إذا عبس لى الحظ أن يحمل لى حظ الزمالة بين هؤلاء الممثلين ؟» . نعم، إن الفرحة ساخرة فى جانب من جوانبها، وفوق هذا فعلى هاملت أن يؤكد نجاحه مع أمه ومع الملك . ولكنه حتى بعد هذين القائين يظل حائراً مهموماً ، فهو لا يشعر حقاً بأنه قد أدى ما عليه أو أدلى بشهادته أو اتخذ موقفه إلا بعد عودته من انجلترا ، وعندئذ كانت شهادته قد أحدثت أثرها : جرح العهد جرحاً لا شفاء منه ، وهو نفسه قد حم قضاؤه .

وفى الفصل الخامس وإذ هو يسجل صورة الموت فى المقبرة — الموت الحقيقى وموت المجتمع مصحوباً بتوريات المهرج التى لا رحمة فيها — وإذ يشقى بجنازة أوفيليا البتراء ، يشعر أن دوره كله فيما عدا ذبالته الأخيرة قد انتهى ، وهو لا يزال جاهلاً كيف يكون هذا الختام ، ولكنه يشعر أنه لابد مشتمل على نحو ما على مقتل كلوديوس : « أليس من تمام رضى الضمير أن يقضى عليه بهذا السلاح ؟ » فإن كراهته الشخصية للملك ما زالت فى حدتها ، ولكنه الآن راض بأن يدع المقادير تجرى فى أعنتها كما تهوى : « فلسوف تكون قصيرة : والوقت معى ، وما حياة الإنسان بأكثر من قولك ، واحد » وأظن أنه يشعر رضى هو أو مؤلفه بأن يصرح بها على هذا النحو أم لم يرض ، بأنه مستعد أن يتحمل نتائج كشفه وأن يعانى فى سبيل تلك الحقيقة : « إنك لا تريد أن تعرف كم من السوء يحيط بقلبى ، ولكن لا بأس . . . إنه لنوع من التنازل عن الكسب الذى قد يحير المرأة . . . إنما الاستعداد هو كل شىء » . بل ربما أمكن القول بأنه يطمئن إلى الصواب الشاعرى لموته ، أو يقال كما قال إرنست جونز إنه لما فيه من عقدة أوديب كان يعانى من الرغبة فى الموت طوال حياته . أو ربما أمكن القول بأن موته كان هو الخلاص الوحيد من الشر المحيق بالدنمارك حسب المنطق العاطفى التليد الخاص بكبش الفداء ؛ أو ربما قيل إن قبول الموت باعتباره وسيلة للبرهنة عليه هو وحده الذى يمكنه أن يؤكد صواب رؤياه .

ومهما يكن من تفسير موته ، فالحقيقة هي أن موته حينما يأتي « يكون صواباً » ويكون النهاية الوحيدة الممكنة المسرحية ؛ وحينما يحتضر يعزف له هوراشيو موسيقى كتلك الموسيقى التي صاحبت موت أوديب في كولونوس : « عم مساء أيها الأمير الحبيب . ولتشيعك الملائكة بأنغامها إلى مثواك الأخير » . كما أن فور تنبراس بعامله على أنه واحد من الباحثين عن الشرف الذين مافتئوا يحيرونه ، كأنما انداح البطل في حياته تحت لجة الشهيد : « فليحمل هاملت أربعة من الضباط ، كما يحمل الجندي ، إلى خشبة المسرح » . فمن المؤكد أن المقصود هو أن نشعر أن هاملت ، مهما يكن عمله مظلماً متردداً ، قد بين طريق الطاعة لأعمق قيمة ، وحقق نوعاً من التقدم التطهري لنفسه وللدنمارك .

وإني لعلى علم بأن هـذا التفسير لدور هاملت عرضه لمثل ما تعرضت له التفسيرات الأخرى كلها من النقد ، فليس ثمة بديل من المعرفة المباشرة التي يعطيها تمثيل جيد للمسرحية ، ولكني أعتقد أن شيكسبير في كتابته للمسرحية كان يعتمد على مثل هذا التمثيل الجيد ، وعلى الإيهام المقبول لدى النظارة والممثلين ؛ فقد كانت عناصر ملكية تيودور وعناصر مسرح الجلوب والعالم التقليدي الذي تمثله تلك العناصر ، كانت كلها مقبولة على أنها حق في سبيل أغراض المسرحية ؛ وفي حدود العناصر المادية المحسوسة لهذا المشهد ، يكون لدور هاملت منطقه الخاص به .

الفعل المتماثل :

أحد تفسيرات المسرحية :

« فالخير إذا فاض وعم ؛

كان موته في فيضانه الكبير » .

إن ملاحظة الملك التي يوجهها على أنها تحذير إلى لايرتس ، والتي استشهدت بها على أنها وصف لتعاطف هاملت البالغ السرعة ، البالغ اللطف تصلح أيضاً أن

تكون وصفاً لمبادىء شيكسبير الإنشائية فى المسرحية ككل . فربما كان إحساس شيكسبير بالتماثل خصباً إلى درجة زائدة على الحد ، مثمراً بغزارة وافرة فى كل اتجاه ، حتى لكأنما كانت الحياة المسرحية التى تملك ناصيتها تعطيه أمثلة أكثر مما يريد ؛ ومع ذلك فإن اعتقادى هو أن الحياة نفسها ، أو الجرثومة أو « الوحدة » قائمة هناك مهما أثقلها التوسع والتفريع، ومهما أسقط عليها من الأضواء المحيرة التى تسقط عليها من كل زاوية .

ولقد تبينت الآنسة كارولين سبيرجن Miss. C. Spurgeon هذه الحياة الجوهرية فى دقة تامة على أنها نتيجة لدراساتها للاستعارات البلاغية فى المسرحية فتقول : « إن المشكلة فى هاملت بالنسبة لخيال شيكسبير التصويرى ليست واضحة فى الإرادة والعقل ، أو فى عقل متفلسف أكثر مما يجب ، أو طبيعة غير صالحة بحكم تكوينها للتصرف السريع : فهو لا يراها فى صورة ،مشكلة فرد على الإطلاق ، بل فى صورة شىء أعظم وأكثر غموضاً ، لحالة ، ليس الفرد فيما يظهر مسئولاً عنها إلا بمقدار ما يسأل المريض عن المرض الذى يصيبه و يفنيه ، ومع ذلك فهو المرض الذى يقضى عليه فى أثناء تطوره ومجراه بغير رحمة ولا تمييز ، كما يقضى على غيره من الأبرياء والمذنبين على السواء . تلك هى مأساة «هاملت» وربما كانت هى السر المفجع الرئيسى للحياة » .

وتقدم لنا الآنسة سبيرجن نوعاً من الدليل العلمى على نظرتها إلى المسرحية بإظهار أن الاستعارات الغالبة فيها هى استعارات المرض ، وهى نتيجة قد نحصل عليها أيضاً من تحليلنا المسرحية على أساس أنها محاكاة للفعل ؛ ذلك أن الفعل فى لمسرحية ككل هو محاولة « تعيين الخراج الخبىء الذى يعرض حياة الدنمارك للخطر ثم القضاء عليه » . ولكن لما كان مصدر العدوى مستتراً وليس هناك اتفاق عام لا على موضعه ولا على طبيعته ، فإن الفعل فى المسرحية لا ينفك تغلب عليه الصفة السلبية ، صفة معاناة قوى لا سيطرة عليها ولا فهم لها وليس اندفاعاً مطرداً نحو غرض مفهوم . فإن « هاملت » شأن « بستان الكرز » هى فى جوهر

تكوينها « وجدان متسق » تنشز فيه بين حين وآخر حركات عصبية من شخصية أو أكثر من الشخصيات .

هذا الفعل يتحقق بكثير من الطرائق المماثلة فى الشخصيات المتقابلة ، فكلوديوس الذى تتشخص فيه صحة الدنمارك مع سلامة عهده الفاسد ، فلا ينبغى لذلك إلا أن يحتفظ بما كسبت يداه ، يتبين بالتدريج أن الخراج الذى يسمم حياة المجتمع وحياته هو هاملت « فإنه كجرثومة السل يهيج فى دمى » ، وپولونيوس ، الشخصية البارزة فى العقدة الجانبية يشخص كذلك صحة الكيان السياسى مع الحالة الراهنة ، والداء بالنسبة له هو جذوة الشباب الطبيعية وإن كانت مدعاة للاضطراب : جذوة شهية لايرتس للفسق والمقامرة ، وجذوة هيام هاملت بأوفيليا — يشفى كلاهما بمزيج محكم من النظام الصارم والتغاضى السمح ، يمكنه أن يمزج بينهما بحكم سنه وخبرته .

أما جرترود وأوفيليا ، فإنهما (كسائر النساء اللائى يصورهن شيكسبير) تحددان أفعالها ووجودهما بالنسبة إلى رجليهما وحسب : وإذ كان لهما ماتخسرانه فى هذا العهد ، وفى هاملت الثائر فى الوقت نفسه ، فإنهما تعانيان أسوأ مافى الداء؛ فهما فى سياق القصة رمزان ومعياران لصحة الكيان السياسى — أى علامتان وهاجتان لما كان يمكن أن يكون ، وصورتان مترخصتان لما هو كائن بالفعل .

وهاملت نفسه ، كما رأينا ، يقترب كل القرب من الإحاطة بكل نطاق الداء ، وهو ينتشر من جريرة كلوديوس المباشرة إلى أن يحطم كل حياة تعتمد عليه . ولقد رأينا أن الاستجابة الملائمة لفساد الدنمارك كما تتراءى له ليست جر بسيطاً هادفاً للفعل ، بل هى الشهادة والمعاناة من أجل الحقيقة .

والشخصيات ليست لها أغراض متماثلة من أدائها وحسب ، بل إنها جميعاً تؤدى أدوارها بطرائق متشابهة تشابهاً غيرمباشر ؛ فكانت لپولونيوس « دوافعه » و « تحزباته » ، وكان كلوديوس يتصرف فحسب من وراء الوسطاء مثل پولونيوس

وروزنكرانس وجلدنشترن ولايرتس،وكانت أوفيليا تقوم بدورفتاةأبيها المدللة ، وكان هاملت يتصرف متوسلاً بمسرحيته الرمزية ، وكان حفار القبور يتكلم بالتورية وأوزوريك يستعمل « طائفة عتيقة » من الكليشهات المنمقة يتكلم بها لدرجة يتعذر معها فهم مايريد .

ولتحديد الفعل فى المسرحية على الإجمال ، أو لتحديد « الجوهر »الأساسى الذى « ترمز » له أفعال الشخصيات المختلفة كل بطريقته الخاصة ، تحتل شخصية كلوديوس أهم مركز ، لا لأنه يرى أكثر أو لأنه يحقق حياة أعمق ، بل لأنه باعتباره رأس الدولة هو « بحكم الواقع » مركز « الثقل » ومركز « المظاهرة » الوحيد . فهو بوصفه عاهلاً تيودورياً وأباً وملكاً وكاهناً أعظم — أى بوصفه العجلة الضخمة التى تعتمد عليها حياة كثيرين — هو بوصفه هذا الذى يصنع الجو الروحى للدنمارك إن صح هذا التعبير . فالذى يحدد الفعل فى مسرحية هاملت هو هذا النوع الخاص به من الليل الروحى — هوحضوره الدنيوى الساكن بلاحراك كأنه الجدار ، هو شهوته المشبعة « الطفيلى السمين على مرفأ السلوان » ، و « الكبار الضخام فى هذه الحياة الدنيا » . وفى مثل هذا الجو المجدب ردىء التوصيل تكون كل الأغراض قصيرة المدى مخبوءة مغلوطة ، ولا تلبث أن تغرق فى ركود منسى أو مذعور ، فطالما كان حاكما « فالدنمارك سجن » ، « من أسوأ » سجون العالم الكثيرة ، سجن مغلق دون « العالم الرحيب » .

ومكان كلوديوس من نسق المسرحية وسياقها ، منظوراً إليه من هذه الوجهة ، شبيه بمكان ماكبث فى مسرحيته : فإن شيكسبير يفكر فى المغتصب فى كلتا الحالتين كأنه هو الذى يحدد « المشهد » ومن ثم يحدد الفعل فى المسرحية إن ماكبث فى كيانه الأخلاق يختلف عن كلوديوس كل الاختلاف، وهو يصدر فعلاً مختلفاً وإيقاعاً مغايراً فى المسرحية ككل ، فهو كالرجل الذى يجرى نازلاً من جبل ليهرب من نفسه : مهما يسرع، فإنه لايزال يملك « التريث والتعقل » . وهو فى سيرته المشوهة يضع أساساً معتسفاً غير معقول للتفكير الإنسانى والوشائج

الإنسانية كلها ، ومن ثم يكون الفعل متناقضاً غير طبيعى ؛ وحتى الكشف الأخير عن الغطاء الذى يحدث حينما يضطر ما كدف ومالكولم وروس أن يتخذوا من ما كبث موقفاً ويقوموا بفعل ضده ، حتى هذا يحدث فى صورة إنكار ومفارقات . والهجوم الأخير على القصر (بالرغم من سير إيقاعه السليم) هو أيضاً غير معقول وغير طبيعى ؛ فالغابة تتحرك ، والقائد لم تلده امرأة ، والجند متكلون على البركة والعطف المعجز الذى يفوق الطبيعة والذى يحوم حول عرش الملك إدوارد .

ولقد أشار المستر كينيث بيرك إلى أن « الفعل » يمكن تحديده بمصطلحات « المشهد »، وهذا مبدأ من مبادىء الإنشاء فى « الكوميديا الإلهية » ، وهو أن الأفعال الإنسانية تعرض فى تتابع منتظم من المشاهد التى تحققها وتحددها على نحو مادى . ولكن موضوع دانتى الكبير كان الحياة البشرية والفعل الإنسانى على العموم ، بينما موضوع مآسى شيكسبير أخص من ذلك ، إذ تكتفى بتمثيل الفعل الإنسانى فى ظل عهد بعينه من عهود الحكم ، أو لحظة بعينها من لحظات التاريخ . ويندر أن تكون شخصياته معنية بالبحث عن الخلاص بحثاً مباشراً ، وإنما هى تحاول تحقيق حياة إنسانية فى مجتمع واقعى محدود ؛ وهذا هو السبب فى أن تحليلاً كتحليل الآنسة سبيرجن تحليل موح شديد الإيماز يمضى بالإنسان مسافة طويلة نحو فهم المسرحية فى جملتها — فهو مثلاً يحمله إلى أبعد من محاولة تعقيل شخصية هاملت ، كما لو كان شيكسبير يكتب مسرحية عن الإرادة الفردية أو العقل الفردى ولا مزيد .

غير أن هناك أخطاراً فى التحليل المستند إلى الاستعارة ، فإن مثل هذا التحليل يترك مسرحية «هاملت» على مستوى الشعر الغنائى الرومانسى ، وكأن مبادئها الإنشائية هى مبادىء « التقابل والاقتران » كما يسميها المستر بيرك . مثل هذا التحليل يصلح لمسرحية «تريستان» أكثر مما يصلح لمسرحية «هاملت» لأنه يترك العناصر الجوهرية فى الخارج (كيان الشخصيات الفردية ، والعناصر

الثابتة فى السكون التقليدى) والتى تكمن وراء «السكيفيات» المترابطة والمتقابلة فى حياتهم : « الجو » أو النغمة الوجدانية فى المسرحية . وإذن فتحليل الآنسة سبيرچن الغنائى أو الذاتى أو السكيفى محتاج إلى أن يدعمه ويوسعه تحليل أكثر منه واقعية ، يكون مستنداً على سبيل المثال إلى المستويات الأربعة لرمزية العصر الوسيط .

فبحسب هذا النسق ، تكون أفعال الشخصيات المتماثلة فى محاولاتهم أن يقضوا على الداء الدفين فى الدنمارك هى التى تؤلف « السكناية » أو المعنى الأخلاقى للمسرحية ؛ فمن الممكن أن يطلق على فساد العهد نفسه الذى يعانى منه الجميع اسم « المجاز » ، لأنه يشير إلى لحظة بعينها من لحظات التاريخ يزيف فيها العهد الفاسد حياة الجماعة . ولقد رأينا أن شيكسبير فى مسرحية « هاملت » كما فى مسرحية « ما كبث » يتخذ من هذه اللحظة التاريخية تحديداً لموضوعه ، ولكن شيكسبير ليس من القائلين بالحتمية التى نجدها عند شبنجلر[1] ؛ فإنه على الرغم من تركيزه الدنيوى وعنايته بالنظام الاجتماعى وشعوره نحو « الحق الإلهى » للملوك ، يضع دنمارك كلوديوس فى نطاق أوسع ، وهذا « الوضع » لعهد كلوديوس هو بيت القصيد ، وهو معنى المسرحية فى علاقتها بالقيم المطلقة .

وتقرر الآنسة سبيرچن أن فى مسرحية « هاملت » سلسلة من الصور التى تقابل صور الداء والظلام ، والحقيقة أننا نشعر من الوهلة الأولى أن حالة الدنماركيين

---

(١) يرتبط مذهب الحتمية عند شبنجلر بتفرقته المشهورة بين الحضارة Culture والمدنية Civilization التى أودعها كتابه الرئيسى «انحلال الغرب» The Decline of the West ومؤدى هذه التفرقة، أن الحضارة تتمثل فى مجموعة القيم والعقائد وسائر المعنويات التى تتوارثها الإنسانية جيلا عن جيل ، بينما تتمثل المدنية فى طائفة الآلات المادية والأدوات التى يصطنعها الإنسان لإشباع رغباته وقضاء حاجاته . وعلى ذلك فالحضارة فى أية أمة من الأمم نتاج خاص بها تمتاز به وتتميز عن غيرها ، فهى دائرة مغلقة على ذاتها مستغلقة على أبناء الحضارات الأخرى تشبه الكائن الحى فى تطوره الحتمى، إذ يولد وينمو ويشيخ حتى ينتهى أمره إلى الموت.
(المترجم)

ليست هى حالة الإنسان العامة ، بل هى حالة خاصة ؛ فوصف أوفيليا لهاملت بقولها : « أى عقل نبيل هاهنا لقى مصرعه » يقابل أزمته الراهنة إزاء ماتشعر بأنه دوره الطبيعى : « رجاء الدولة العادلة وأملها الوردى » . ووصف هاملت لأبيه فى مقابلته الصاخبة مع أمه له نفس الأثر — وهو أنه يشعرنا أن نظاماً طبيعياً قررته الآلهة قد عبثت به الخيانة حتى تلاشى وضاع . وفى خطبته الشهيرة عن « الإنسان المثل الأعلى للحيوان » يبسط هاملت ، فى سياق يسبغ على الخطبة طابع السخرية العميق ، النظام الأخلاقى المأثور على أنه خير وحق معاً ، وإن كان هو قد فقد علاقته الحيوية به . ومع ذلك فإن الفصل الخامس بخاصة هو الذى يرينا عهد كلوديوس كما يجب أن يرى ، وقد قرب من نهايته الموقوتة ووضع فى « مشهد » أرحب و بالتالى أقرب إلى الصواب .

فالفصل الخامس يكشف لنا أولاً صورة للدنمارك بعد أن تمزقت إرباً ووضع موتيها أو عدمها تحت أعين النظارة وأعين هاملت ؛ والمنظر ، كما هى عادة شيكسبير ، قائم على المضمون الحسى المجسد إلى أقصى حد (كظلام المشهد الأول فى الفصل الأول) ، ومنه ينطلق إلى مناظر أوسع وأكثر تعقيداً ، فالتأثير الحسى الأساسى هو التنقيب الوحشى عن الجماجم ، ثم يتلوه التوريات المرحة التى يورى بها المهرجون — نكران كل معنى ، والنتيجة الأخيرة لزيف كلوديوس ، ومع هذا سلسلة من الإشارات إلى الاضطراب الاجتماعى : فالموتى لايلقون الاحترام ، والمهن وخصوصاً مهنة القانون ، عاجزة عجزاً مضحكاً : « فالعصر أصبح حائلاً ناصلاً حتى اقتربت إصبع قدم الفلاح من كعب رجل البلاط قرباً يجعله يفقأ ثآليله » . أما عن رجال البلاط فإننا لانلبث حتى نسمع عن أوزريك : « أنه كان يتهادن مع حلمة الضرع قبل أن يمتصها » . وأوزريك هو الصورة التى تقابل روزنكراتس وجلدنشترن ، لأنه وصولى منافق ملطخ بالعار ، تماماً كما يقابل المهرجون فى ثرثرتهم الهادئة وإن كانت فى أسلوب التورية شخصية پولونيوس الذى يستنبط نتائج قاتلة من مقدمات خاطئة .

من هذا التأثير الافتتاحى للموت الحقيقى وانعدام المعنى فى صوره الكثيرة ننتقل إلى جنازة أوفيليا « الشعيرة البتراء » . ولقد بينت من قبل مكانها فى تسلسل الشعائر ، فهى مليئة بالإشارات المتقاطعة : الإشارة إلى جنازة هاملت الأول — الكبير — وبولونيوس ، وإلى زواج جرترود الفاسد ، وإلى زواج أوفيليا وهاملت الذى لم يتم أبداً ، وإلى المزيج المجنون من الزواج والجنازة لأوفيليا .

والمشهد الثانى من الفصل الخامس وما احتواه من المبارزة بين هاملت ولايرتس يكشف النقاب عن جميع الدسائس فى المسرحية : فلايرتس يأخذ بثأر أبيه بولونيوس ، ثم يقع لايرتس نفسه كما وقع هاملت من قبل ضحية لخداع كلوديوس ، وتقتفى جرترود أثر أوفيليا ، ويقتل هاملت الملك آخر الأمر ، ويظهر فورتنبراس على مسرح الحوادث فى الدنمارك آخر المطاف فى صورة الإيمان الجديد أو الأمل الجديد الذى لم يعد فى إمكان كلوديوس أن يصده . ولكن هذه الأحداث التى تنتهى بها المسرحية فعلاً والتى تدفع عهد كلوديوس إلى نهايته الموقوتة لاتقول لنا شيئاً جديداً اللهم إلا الوقائع : وهى أن الحكم الذى أصدره القدر أو العناية الإلهية منذ زمن بعيد قد نفذ الآن ، ويقع على عاتق رجال البلاط وحفلات المجون ، أو باختصار الصفة الشعائرية فى هذا المشهد الأخير هى التى تشعرنا به على أنه التنوير الأخير أو كشف الغطاء عن طبيعة عهد كلوديوس الحقيقية .

ويوازى تمثيل هذا المشهد تمثيل المجلس الأول لبلاط كلوديوس (الفصل الأول ، المشهد الثانى) كما يوازى مشهد الممثلين ؛ فإنه المناسبة الأخيرة التى تتجمع فيها كل شخصيات المسرحية للاحتفال بالنظام الاجتماعى الذى يعتمدون عليه جميعاً . ولكن بينما كان مشهد المجلس الأول للبلاط رقيق الحاشية صائب الرأى ، بل جليلا عظيما يبدو أنه معنى بالحفاظ على سعادة جميع الرعايا ورخائهم ، نرى هذا المجلس الأخير مشمولا بالحداد كأنه فخ الفناء . وأصبحت صورة دنمارك

كلوديوس التى صورها هاملت فى مسرحيته الجانبية على أنها أمثولة ، أصبحت الآن مرئية بكل وضوح للعيان ، وحالما نلمحها فى هذا الوضوح الحقيقى ، تتلاشى كما يتلاشى الحلم المفزع ، ونعود منها — مع الإيقاعات الصحيحة لفورتنبراس الشاب — إلى العالم الأوسع ، عالم نظام الطبيعة ، الذى يتمتع على الأقل باحتمال الرضا الإلهى .

وهكذا يأتى « وضع » المسرحية مباشرة بعد تمام الفعل فيها ، وفورتنبراس هو المحرك : ففى الخطة العامة ، يكون لدور فورتنبراس أعظم أهمية وإن يكن دوراً قصيراً فى تطوره .

ولقد سبق أن بينت أن قصة فورتنبراس وجه من وجوه العلاقة بين الأب والابن ، فإن أول لقاء لنا مع فورتنبراس نراه مثل هاملت (ومثل لايرتس من بعده) يحاول أن يثأر لأبيه الميت الذى ديست كرامته ؛ ونرى له كما لهاملت عماً يقف منه موقف الأب . وهو مثل لايرتس شاب بسيط نبيل ، ينفق من روحه المالية فى سبيل قانون « الشرف » الدنيوى ؛ وهو مع هذا « ولد طيب » مطيع للكبار — يحول مطامعه المادية ، حينما يقول له عمه هذا ، من الدنمارك إلى بولندا . ولكنه يختلف عنهما فى أنه لا يعيش فى ظل كلوديوس : فطاعته ليست فى غير محلها (كطاعة لايرتس لكلوديوس) — وحياته تنمو (كما نسمع) فى منطقة بعيدة عن عدوى الدنمارك .

ولهذا فإن دور فورتنبراس فى مسرحية « هاملت » يقابل دور مالكولم وماكدف والملك إدوارد فى مسرحية « ماكبث » ؛ فإنه يشبههم فى أنه ينظر إليه على أنه مصدر الخطر الدائم على العهد الفاسد وإن كان بعيداً عن مسرح الحوادث ، كما أنه يشبههم فى أنه لا يظهر بلحمه ودمه إلا بعد كشف الغطاء ، ولا يدخل الدنمارك ، وإن كنا نشعر باقترابه ، إلا بعد أن يذهب كلوديوس عنها . ويشبه مالكولم وماكدف فى أنه له روايته الخاصة فى الفعل الرئيسى للمسرحية ، فهو يتحرك ويقاتل فى الظلام تماماً كما يفعل معاصراه هاملت ولايرتس ؛ ولكن

ظلامه ليس ظل كلوديوس الزائف ، بل الظلام الطبيعي الذي يرجع إلى الجهل وقلة الخبرة . وهو يواجهه بنوع من الإيمان الطبيعي الدموي ، « مضحياً بكل فان وغير أكيد ولو في سبيل قشرة بيض » بطريقة لم تكن لتتيسر له في الدنمارك (كما يشهد على ذلك موقف لا يرتس فيها) وهذا هو ما يدعوه إلى عدم دخول الدنمارك إلا في النهاية . وهو نفسه ما نجده في « ماكبث » من قلة استعداد لتلقي ما كدف ومالكولم للنعمة والنعيم، حتى يكون ما كبث وزوجته الملكة قد وصلا إلى المأزق الذي يجثم كالكابوس في مشهد الوليمة . فحينما يظهر الآخذان بالثأر أمام قصر ما كبث يريان أن ثمة طريقة أخرى « لسبق العقل »، وحينما يظهر فورتنبراس في النهاية فإنه يقوم بوضع الفعل الذي رأيناه في الدنمارك ، بالإشارة إلى العالم الأوسع الذي هو قادم منه ، و بالإشارة أيضاً إلى موقفه الأصح من « القتال في الظلام » أو « البحث عن الخطر الدفين » ؛ فإن ظلام فورتنبراس الخاص بالإيمان الطبيعي هو الوجه الأخير، على نغمة عالية في هذه المرة ، الذي يلعب به شيكسبير على موضوعه العظيم .

وليس معنى هذا أن في فورتنبراس الجواب على « مشكلة » هاملت ، لا في صورته ولا في شخصيته — ولا حتى أن مثله مقصود ليظهر ببساطة أن تجربة المسرحية وهمية ؛ فلقد كانت هذه التجربة « حقيقية » كما كانت تجربة دانتي للجحيم حقيقية — وإن كانت هذه المنطقة هي منطقة السقوف الواطئة، أو تجربة أولئك الذين فقدوا رشاد العقل . ولقــد رأى هاملت الكثير الذي لن يراه فورتنبراس ، ولكن هاملت يقتصر على كيانه الخاص المحدود ، محدود به و بالعالم الروحي الذي يتحرك فيه ، وهذا كله ليس من الحياة . إن فورتنبراس لا «يحطم» بل «يضع» الفعل في المسرحية بأن يكشف فجأة عن تماثل جديد لهذا الفعل ، وليس تأثير ذلك في أنه يمدنا بمفتاح عقلي أو فلسفة صريحة ، بل في أن يطلقنا من قيود التأمل في سر الدنمارك المحدود بإرجاعنا إلى سر الحيـاة الأوسع في ذلك العالم الكبير .

وعلى هذا فإنه يبدو لى أن عناصر الإنشاء عند شيكسبير (كعناصره عند سوفوكليس ودانتى من قبـــل) ليست صفات كصفات الرومانسيين بمنطقهم العاطفى ، ولا تصورات مجردة كتصورات كتاب المسرحية فى « عصر العقل » بأفكارهم الأخلاقية الواضحة المتميزة ، بل هى الأحياء ، أو الناس الحقيقيون فى عالم الواقع ؛ يتعلق بعضهم ببعض بنسيج كبير متشابك من العلاقات المتماثلة .

إنى أعلم أن التماثل فكرة من الصعب استعمالها استعمالاً محدداً ، ولقد حاولت أن أثير بعض المسائل المتعلقة بها فى الملحق ؛ وأريد هنا مجرد أن أشير إلى أن المعنى الدفين ، أو المعنى الأخير للمسرحية ، يمكن أن يلتمس فى دراســة العلاقات المتماثلة فى داخل المسرحية ، وفى عالم الدنمارك ، وفى الكون التقليدى المأثور . فهناك الأفعال المتماثلة لجميع الشخصيات التى تشير إلى الفعل الذى هو الجوهر الأساسى للمسرحية، وهناك العلاقات المتماثلة بين الأب والابن ، والعلاقة المتماثلة بين الرجل والمرأة ، وهناك القصص المتماثلة ، أو سلاسل الأحداث أو النتائج المحتومة لأفعال الشخصيات . ويمتد فيما وراء المسرحية من كل اتجاه ذلك التماثل بين الدنمارك وإنجلترا ، وبين الدنمارك وروما تحت حكم « يوليوس أقوى الحكام » ، وبين مسرح هاملت ومسرح شيكسبير ، وبين المسرح والحياة . ولما كان شيكسبير ينظر إلى كل هذه العناصر على أنها « حقيقية » فإنه يحترم سرها الجوهرى، ولا يستبدل بها أفكاراً مجردة ، بل لا يكتفى بأن يستغل صفاتها على أنها مثير للحالات ، أو يقصرنا على عالم زائف لا نخرج منه ، إنما يسألنا أن نشعر بوحدة مسرحيته من خلال الإدراك المباشر لهذه التماثلات ؛ فهو لا يطلب منا أن نستبدل بإحساسنا بالعالم الحقيقى وأسراره عالماً متسقاً زائفاً ، هو « عالم المسرحية » .

فإذا كان هاملت الذى صوره شيكسبير رجلاً واقعياً حسب المأثور عن سوفوكليس ودانتى ، وإذا كان ينشىء بالتماثل لا « بالتقدم الكيفى »

ولا « بالتقدم القيامى »، فإن مسألة مسرحية «هاملت» من حيث هى نجاح فنى تتبدى تحت ضوء مختلف ؛ فما دامت المسرحية عميقة الجذور فى التراث القديم ، ومادامت فى مسرح مركزى بالنسبة إلى ثقافة عصرها ، فهى لاتقتصر على كونها عمــلاً فنياً ، بل تزيد بكونها نوعاً من النمو الطبيعى الذى يزيد على الفرد ، كالثقافة نفسها ؛ وليس شيكسبير مخترعها بقدر ماهو راصدها الإلهى :
"Cuando amor spira, Vo significando."

فليس الأمر هو وجود الموضوع الذى يقصده شيكسبير ، بل الأمر هو هل يوجد هــذا الموضوع بدرجة مثيرة من الغزارة والتعقيد أكثر مما يجب . إن الخطيئة الفادحة فى عصر النهضة ، كما تنبأ بها بيكو Pico ، هى الاستنامة إلى الخيال الذى يميز المماثلات من كل نوع ، ولقــــد أوضح جيلسون E. Gilson أنه حتى بونا فنتورا [1] Bonaventura كان بوسعه أن يسىء استخدام موهبته فى التمثيل ، فيفقد فى بعض الأحيان التمييز بين التماثل الحقيقى والتقابل السطحى الذى دفعه إيمانه إلى رؤيته . ويتساءل المستر سكوت بوكانان فى بحثه « الشعر والرياضيات » تساؤله الموحى وهو فى أى لحظــة من لحظات التاريخ ، وبأى إجراء من الإجراءات فقد مفتاح النسق الكبير للتماثل فى العصر الوسيط ، وانقطعت خيوطه ، وانفتح الطريق للتكاثر اللامركزى فى الثقافة الحديثة ؟

ويبدو أن شيكسبير كان واعياً بهذا السؤال أيضاً وعياً تنبؤياً ؛ فربما

---

(١) فيلسوف إيطالى من جماعة الفرنسيسكان (١٢٢١ — ١٢٧٤) له كتب فى الفلسفة واللاهوت والتصوف ، أهمها رسالة فى « سبيل النفس إلى الله » وأخرى فى « إرجاع الفنون إلى اللاهوت » . وعند هذا الفيلسوف أن غاية الفلسفة أن تكون فى خدمة اللاهوت ، وغاية اللاهوت أن يتوجه إلى التصوف بحيث ينتهى إلى الله . عن طريق الرؤية المباشرة ؛ ذلك أن النظر فى العالم وفى الإنسان يؤدى بالضرورة إلى الله ولقد عكف جيلسون E. Gilson على دراسة هذا الفيلسوف وأخرج عنه كتابه المشهور « القديس بونافنتورا » Saint Bonaventure
(المترجم)

شعر كما شعر هاملت بتعاطف أوسع مما يجب ، و بمقياس أخلاق أدق مما يجب ، فكان إحساسه اللانهائى بالعلاقات المتماثلة ، وإن كان خيراً « زائداً إلى درجة الفيضان » . وربما نظر إلى مسرحية «هاملت» على أنها مسرحية للاجراء الذى أدى فى عصر النهضة إلى العالم الحديث ومسارحه المتناثرة .

هاملت والمسرح الحديث :

لاحظ المستر إليوت أن عصر شيكسبير كان « يمضى نحو الفوضى » ، كما لاحظ أن مسرح شيكسبير (بالمقارنة بمسرح راسين مثلا) لم تكن له مواضعات منسقة واضحة يمكنها أن تعصمه من الانحلال إلى الطبيعية أو الشهوانية أو الإثارة؛ فإن كان لدى شيكسبير « فكرة عن المسرح » فلا بد أنها كانت فكرة شاملة متعددة الجوانب ينبغى لها ، لمجرد أن تتحقق ، أن تلم بعناصر كثيرة متعارضة فى انسجام مزعزع مخبوء . أو ربما حق لك أن تقول إن كنت تأخذ بالنظرة القائلة بأنه قد « نجح » ، إن فكرته عن المسرح كانت من العمق لدرجة تنبأ فيها بالأنماط المسرحية المحدودة التى نشأت فيما بعد ، كما لو كان يتنبأ بعلاقة ذات دلالة .

ولقد لاحظ المستر مارك فان دورين Mark Van Doren فى صدد مسرحية « العاصفة » أن « أى مجموعة من الرموز التى يقرب بينها و بين هذه المسرحية تشع وتسطع كأنها فى مجال كهربى » ؛ ومسرحية « هاملت » لها هذه الخاصية الغامضة نفسها ، فمعظم المسرحيات التى كتبت منذ زمن شيكسبير كانت تضىء إذا قربت من مسرحية «هاملت» ، وتبدو كأنها ستمنح مفتاح التفسير لعمل شيكسبير العظيم .

ولئن كان هناك استثناء من هذه الملاحظة ، فذلك هو المسرحية الذهنية ؛ فقد كان لروائع راسين نوع من الاتساق والوحدة الصريحة غريبة عن شيكسبير كل الغرابة ، فلئن كان فى رواية هاملت أى تنبؤ بالنزعة العقلية التى ظهرت فى الجيل التالى ، فقد كان فى دور بولونيوس وإيمانه بالمنطق وشعوره العميق نحو

التركيب المهذب والبرهان القاطع ، وإيقاعاته فى الـكلام — وذلك لأن شعوره باللغة ، وإن كان يتكلم فى شعر مرسل ، كان يوحى بالثنائية البطولية .

بيد أن الرومانسيين تبنوا « هاملت » ، وظن معظم النقاد بعد جيل آخر أن عظمة المسرحية تـكمن فى صدقها الطبيعى فى وصف الطبيعة ، فإذا ما نقدوها ، فقد كانوا يعترضون على أن شيكسبير كان أقل فوتوغرافية من إبسن ؛ وفى وقتنا الحاضر ينظر إلى مسرحية بيراندللو الجريئة القانطة كأنما سبقتها مسرحية هاملت « المرتجلة » .

لقد كان عصر شيكسبير « ماضياً نحو الفوضى » ، وكانت مرآة المسرح الـكبيرة قد تحطمت إلى شذرات ، ولـكنها ظلت باقية نثرة تـكفى لإعطائنا صورة الرجل الغربى فى ضوء تراثه العظيم .

الجـزء الثـانى

المنظورات الجزئية فى المسرح الحديث

مقـــــدمـــة

المنظورات الجزئية فى المسرح الحديث

قد يكون من الممكن تأييد النظرة (التى اقترحتها فى الفصل الأخير) والتى تقول إن المسرح الحديث بماله من حيوية وتنوع ، وغزارة أو فوضى ، كان فى حقيقته نتيجة تاريخية لحطام المسرح التقليدى للفعل الإنسانى الذى كان لا يزال فى وسع شيكسبير أن يتخذه فإن فى وسع المرء أن يقبل هذه الفكرة عن التسلسل التاريخى الواقعى ، وأن يظل لديه متسع لمختلف التفسيرات التى تتوقف على حكمه على مسرحية شيكسبير ؛ فالمستر إليوت مثلاً يقول : فى كتابه « أربعة كتاب مسرحيين من العصر الإليزابثى، مقدمة لكتاب لم يكتب »(١) : « إن الإليزابثيين فى الواقع جزء من حركة التقدم أو التدهور التى بلغت ذروتها فى السير آرثر بينيرو والنظام الأوربى الحالى » . وفى هـــذا اعتراف بالتسلسل ، ولكن فيه افتراضاً أن الفوضى كانت ماثلة فعلاً فى شيكسبير . ور بما رجع المستر إليوت إلى دانتى ليكتشف المسرح التقليدى للحياة الانسانية بكل نظامه واتساقه وتعقيده ، ولكنه فيما يتعلق بالمسرح نفسه والمشكلات العصرية للفن الدرامى يجب أن يحصل على حقائق لا فيما يتعلق بفكرة المسرح ، بل فيما يتعلق بفكرة العرف المأثور ، فيقول : « إن رذيلة الدراما الإنجليزية الكبرى من كيد إلى جولزورزى كانت فى أن هدفها من الواقعية غير محدود ؛ ففى مسرحية واحدة هى « كل إنسان » Everyman ، بل ربما فى تلك المسرحية وحدها ، نجد مسرحية

(١) Four Elizabethan Dramatists: A Preface to an unwritten Book.

فى حدود الفن؛ فمنذ كيد، ومنذ « آردن أوف ففرشام » ، ومنذ «مأساة يوركشير » ، لم يكن هناك شكل يحكم جريان الروح ، إن صح هذا التعبير ، عند أى نقطة بعينها قبل أن يتشتت مجراه و يتلاشى فى صحراء الشبه الجحيم بالواقع الذى ينظر إليه بأنفه العقليات » . ثم يستطرد موضحاً فيقول : « إنى حينما أقول العرف ، لا أعنى بالضرورة أى عرف خاص بموضوع أو معالجة أو شعر أو شكل درامى أو فلسفة عامة للحياة أو أى عرف كان مستعملاً من قبل ، فربما كان تخمة جديدة كل الجدة أو بناء مستحدثاً أو تشويهاً فى الموضوع أو التكنيك ؛ أى شكل أو إيقاع مفروض على عالم الفعل » .

والمقالة التى اقتبست منها هذه المقتبسات تكشف عن نظرة عميقة متسقة فى الفن الدرامى ؛ وهى أحد المصادر التى لا غنى عنها فى فهم المسرح الحديث ، تؤيدها أعمال إليوت نفسه من حيث هو شاعر ، وكاتب مسرحى ، ولسوف أعود إليها فى الفصل الثالث عند الكلام عن « جريمة قتل فى الكاتدرائية » . ومع هذا فإن فكرة العرف ، حتى فى تعريفها بحدود شديدة التعميم كما فعل المستر إليوت ، تبدو لى ضيقة أكثر مما ينبغى ؛ فإن « الشكل أو الإيقاع ، المفروض ، على عالم الفعل » جملة تصف بكل دقة مسرحيات راسين وفاجنر النموذجية ، كما تصف الأنواع التى دون ذلك كملهاة عصر عودة الملكية ، والباليه ، ومسرحيات جلبرت وسوليفان ، بل وربما تصف حتى مسرحية بريه ذات الاتساق العرفى الخاص بها ، ولكنها لا توحى بتصور أى علاقة فيما بين هذه الأشكال ، ولا فيما بين العرف وبين حقيقة الموقف الإنسانى ؛ فهى لا تفسر واقعية شيكسبير وسوفوكليس تفسيراً مقنعاً ، ولا واقعية العصر الحديث بنوع أخص ، متمثلة فى إبسن وتشيكوف ، تلك الواقعية التى هى أساس الكثير ، والكثير من أحسن وأسوأ ما فى المسرح الحديث على

السواء ؛ فإن الواقعيين من كل نوع لا يفرضون بقدر ما يميزون شكلاً من أشكال الفعل ، ولا يبرهنون أو يعبرون بقدر ما يحاكون رؤياهم ؛ و هذا هو السبب فى أنى أستبدل الفكرة التقليدية عن المسرح بالفكرة عن العرف ، وأن أتناول بضع عينات من الدراما الحديثة بالإشارة إلى شيكسبير بدلاً من راسين أو مسرحية « كل إنسان » .

ور بما كان المستر إليوت على صواب فى تحديد نوع الدراما الممكنة لزماننا ، فإذا ما فكر المرء فى المسرح الفرنسى ، واستحضر فى ذهنه كوكتو وأوبى Obey كما يستحضر راسين وموليير ، لوجد أن خصوبة العرف العجيبة (بل ومرونتها وقدرتها على التكيف) شيء شديد الوضوح ؛ فهى تؤدى إلى نجاح تلو نجاح فى باريس على مر الأجيال . ولكننا فى هذه البلاد (أمريكا) ، وما لدينا من القليل عن المسرح ، يحق لنا أن نطلب كل شيء ؛ فنطلب إبسن كما نطلب ييتس ، ونطلب تشيكوف وكوكتو ، إذ ما دمنا نستعرض واجهات الحوانيت ، فلنحاول أن نختار أحسن ما فيها ، وأشمل ماهنالك من طرائق لفهم الدراما . وذلك هو الاستعمال الذى أحاول أن أفيده من الفكرة التقليدية عن المسرح : من حيث هى طريقة لمعرفة القيم المتكاملة فى مختلف الأشكال الدرامية التى ظهرت فى العالم الحديث ، ومن حيث هى مفتاح للتطور التاريخى ، ومن حيث هى طريقة لتثبيت دعائم فكرة الفن الدرامى بالرجوع إلى الأسلوب الحديث ، على أحسن وأشمل ما تكون . ولسنا نعلم إن كان من الممكن لمثل هذه الدراما أن تعود مطلقاً إلى الظهور ؛ فإننا نعلم أن ظهورها فى الماضى كان مختصراً متوقفاً على عوامل كثيرة فيما وراء التحكم الفردى الواعى ؛ ولكن روائعها علامات تسمح بنوع من التخطيط لتنوع الدراما منذ عهد شيكسبير .

وفى الفصول الثلاثة التالية دراسة موجزة لعدد من المسرحيات باعتبارها أمثلة على الشكل الدرامى الحديث ؛ وإن تمثيلاً هزيلاً كهذا لمجال فى مثل هذا

الانساع لابد أن يكون معتسفاً : فهو على أحسنه موح مشوق ، وعلى أسوئه مضلل خداع . ولكن كل واحدة من المسرحيات التى اخترتها تظهر جانباً جوهرياً من الفن الدرامى كما يمكن ممارسته فى عصرنا ، أوموقفاً أو نظرة شاملة لما شىء من الحياة فى المسرح الحديث . وهذه الدلالة العامة توحى بها عناوين الفصول « الواقعية الحديثة » و «الروح المسرحية » و «الشعر » ؛ ولكل مسرحية نوع من التحديد ، يزيد و يقل فى اتساقه الواعى ، هوكما يقول المستر إليوت شىء جوهرى للفن ، ولكن ما من واحدة منها تدعى الإطلاق والنهائية التى يتصف بها مسرح راسين وڤاجنر النموذجيان اللذان يتضمن كل منهما معنى أنه « هو » المسرح ولاسواه . والمنظورات التى يرتكزون عليها بالإشارة إلى مسرح شيكسبير (مهما تكن منظورات جميلة أو ناصعة أو حقيقية صادقة أومؤثرة) هى منظورات جزئية — هى شذرات متقدمة وجد متطورة لمرآته الكبيرة ، ولا يمكن أن تدرس معاً إلا باستحضارها جميعاً فى أذهاننا باستمرار .

الفصل الخامس

الأشباح وبستان الكرز: مسرح الواقعية الحديثة

« فإذا كانت أجسادنا أجساد شحاذين فملوكنا وأبطالنا المتنفخون ، أطياف شحاذين » .

كما خاطب هاملت روزنكرانس وجلد نشترن .

إنى حينما أقول « الواقعية الحديثة » فإنما أعنى أوسع ما للفظ من معنى المحاكاة الفوتوغرافية الصارمة للمشهد الإنسانى ؛ فإن الواقعية الحديثة بهذا المعنى تكون رطانة أعجمية أو إنجليزية مهجنة للخيال يستطيع كل معاصر أن يفهمها ، فإن الكاميرا والراديو يمضيان فى الطريق الذى بدأ منذ مائة سنة على الأقل ؛ يصوران بدقة أكثر فأكثر أسطح الحياة العصرية وأصداءها ومرئياتها؛ ممتدة امتداداً كبيراً على الشاشة ، أو مهموسة فى آذان ملايين ربات البيوت . فلئن كنا قد فقدنا أهميتنا ، أو كنا نرفض كل صورة ثابتة للحالة الإنسانية رفضاً آلياً ، فإنه لا يزال بوسعنا أن نلغط بغيبة جيراننا وأن نتسمع أخبار الآخرين . ولقد يبدو أن هذا الوسيط وما يتضمنه من مشهد ضيق للحياة الإنسانية ، وسيط هزيل للغاية بالنسبة إلى الدراما على الإطلاق، بيد أن إبسن وتشيكوف قد ارتضيا قيوده وألوان قصوره ، وألفا مسرحيات رائعة .

إن مسرح الواقعية الحديثة مسرح منكمش ضئيل إلى حد كبير إذا قورن بالمسارح التى تعرضت لها فى القسم الأول ؛ وقد نشأ هذا المسرح من ذلك «المشهد المصغر للنزعة العقلية» التى وصفتها بأنها انحلال مسرح العقل عند راسين: فقد ذهب عنه الأبطال ، وغاب عن النظر فيه صراع العقل نفسه ، واستولى على خشبة المسرح شخصيات كشخصيتى أويدونى وأرزاس بمالهما من عقلية حرفية و بصيرة كليلة حسيرة . فهو مسرح المشهد الصغير الذى رفضه فاجنر رفضاً باتاً مؤثراً عليه عالم العاطفة المظلم ؛ فإن استحضر المرء مسرح شيكسبير فربما وضع المشهد الصغير للواقعية الحديثة عند النقطة التى يتقابل فيها هاملت مع روزنكرانس وجلدنشترن : أى فى « المركز » الحر الطليق للوعى البشرى ، أو فى وسط نعائم الحظ حيث تبدو الأجساد الشحاذة واثقة صلبة العود ، وتبدو كل الدوافع التى قد تؤدى إلى وعى أوسع غريبة معتمة .

وهكذا لا يوحى المسرح الواقعى الحديث بأى وسيط محدد المعالم أو بأى عرف محدود عميق الأساس للكشف عن الفعل الإنسانى ، كالمسرح النموذجى عند ڤاجنر أو راسين ، لأنه يرفض النظام التقليدى المبنى على الشعائر والأساطير ، والذى أمكن لشيكسبير أن يستعمله ، فأصبحت المسألة أمامه هى كيف وإلى أى مدى يمكن استعماله لأغراض الدراما على الإطلاق .

ومن السهل أن نرى لماذا يظن المستر إليوت أنه فى جوهره مناقض للشعر ، وأنه يؤدى حتماً إلى «صحراء الواقع الحقيقى الذى تدركه أكثر العقول تفاهة» ؛ فلقد رأينا هذه الصحراء فى ألف صورة ، فى صور الحياة الفارغة فى باريس وبرنامبوكو ، أو فى هوبوكن وهلسنجفورز . ومن الحق الذى لا يمارى فيه أن مسرح الواقعية الحديثة لا يعطى الكاتب المسرحى وسيطاً محدداً للفن ، بل إنه ليرغمه على أن يتظاهر بأن ليس له غرض شعرى على الإطلاق ، وكل غرضه هو الحقيقة بمعنى نصف علمى . ومع ذلك فقد استطاع إبسن وتشيكوف (دع عنك من هم دونهما من الكتاب) أن يستحدثا فى هذا المسرح الضيق نوعاً من الشعر المسرحى ، وهو شعر خفى تنكر فى زى تقريرى ، أو هو «شعر المسرح» (بحسب قول المسيو كوكتو) وليس شعر الألفاظ ، شعر يقوم على الحساسية التمثيلية وفن التمثيل : فلا يمكن رؤيته إلا ممثلاً أو متخيلاً فى تمثيل . هذه السمة التى اتسمت بها الواقعية الحديثة — سمة اعتمادها اعتماداً تاماً على التمثيل — هى التى رأى فيها هنرى جيمس العلامة المؤكدة على حيويتها ، وهى التى رأى فيها المستر إليوت علامة ضعفها الذريع . ويبدو لى أن جيمس كان على صواب ؛ فإن أقرب ما يقرب أساتذة الواقعية الحديثة من مقاصد وأنماط وعى سيكسبير وسوفوكليس حينما يكونون فى وعى تمثيلى مباشر .

إن الواقعية الحديثة لا تحدد وسطاً فنياً ، ولا هى بذاتها تعطى الكاتب المسرحى أى مفتاح للشكل ؛ فإن إبسن وتشيكوف لا ينهلان من الشعائر والأساطير التى يتحدد بها الفعل زماناً ومكاناً فى المسرح التقليدى ، ولكنهما

يقدران على تحديد الفعل الذى يبغيان محاكاته بوساطة عقد مسرحياتهما . والفعل فى مسرحياتهما ، بما له من هيكل و إيقاع خاصين به من بداية ووسط ونهاية ، يملى عليهما الشكل الدرامى ؛ فهما (إبسن وتشيكوف) على أحسن ما يكونان مقلدان للفعل حسبما وصفه أرسطو : لا تسلسل أحداث بل حركه نفس ، وليس فعل فرد بل فعل أعم يشترك فيه الجميع بالتماثل ، ونراه متحققاً فى الشخصيات الفردية وما بينها من علاقات ؛ فهما بهذا يقبلان المعنى الحرفى و يتساميان به ، ومقصدهما شعرى — أو كما يقول أرسطو « فلسفة أكثر منه تاريخاً » .

و يمثل هذا النجاح انتصاراً على قصور المسرح الواقعى الحديث ، لا تطور لأى مصدر كان متاحاً للعموم ؛ فإن المشكلة الأساسية التى واجهاها كانت المشكلة نفسها التى واجهها ڤاجنر : إذ كان المشهد المقبول لدى الجميع عن الحياة الإنسانية هو مشهد البورجوازية العفنة بقوالبها الأخلاقية والاجتماعية المتحجرة ، ونزعتها الوضعية الحادة الباهتة ، وردهة البيع والشراء — وكل ما بقى من أوهام التجارب الإنسانية . ولكن خطتهما كانت على النقيض من خطة ڤاجنر : وهى أن يقبلا الوه المنطقة الشعبية الصغيرة ميداناً لمعركتهما ، وأن يحاولا أن يضعا نظرتهما هذاسمة فى نطاقها ؛ فإن نجحا فما ذلك إلا بعد محاولات فاشلة كثيرة ، وما كان إلا نجاحاً محدوداً .

وليس بين « الأشباح » لإبسن و « بستان الكرز » لتشيكوف أوجه شبه كثيرة فيما عدا مسرح الواقعيه الحديثة نفسه ، فقد يجد الإنسان إذن فى دراستهما فكرة ما عن ممكنات هذا المسرح المتناقض وقصوره ، والذى يزعم أنه ليس الفن بل الحياة نفسها .

عفدة الأشباح :

الموضوع والمثير والمأساة :

ليست « الأشباح » أحسن مسرحيات إبسن ، إلا أنها تخدم غرضى من حيث دراسة أسس الواقعية الحديثة ، لما فيها من النقائص بالذات ، نعم إن قوتها والشعر فى بعض تأثيراتها واضح لا يحتاج إلى دليل ؛ ومع ذلك فربما شعر المتفرج الحديث بالسأم من أسلوبها القديم فى تحطيم الأصنام ، وربما شعر بالإساءة من قمقمة عقدتها المحكمة إحكاماً أوضح من اللزوم . فهى فى ظاهرها « مسرحية ذات موضوع » drame à thése من ذلك النوع الذى كان بريبه يصل به إلى غايته المنطقية بعدئذ بعشرين عاماً : فهى تدال على الفراغ الأجوف فى الزواج البورجوازى المتعارف عليه ، وهى فى الوقت نفسه مسرحية مثيرة فيها كل حيل البوليفار[1] المسلية . فلقد كان إبسن تلميذاً لسكريب[2] فى فترته الوسطى ، ولكن تحت الشكل السطحى للموضوع المثير — أى المسرحية التى شرع إبسن فى كتابتها ، أو مسرحية التشهير الفائر بالغضب ، كما كان يسميها فى بادىء الأمر — هناك شكل آخر ، هو هيكل الفعل الكامن الذى أخرجه إبسن بالتدريج فى خلال السنتين اللتين قضاهما فى كتابة المسرحية ، انصياعاً لمبدئه فى

---

(١) Boulevaro الحى الباريسى الذى يجمع كل ألوان الترفيه والترف ولا سيما الألوان المسرحية . (المترجم)

(٢) الحقيقة أن عبقرية إبسن كانت آصل من أن تتلمذ لكاتب لسواه ؛ صحيح أنه تأثر بكتابات سكريب وبخاصة عند ما كان مخرجا « لمسرح برجن الصغير » Little Theatre of Bergen حيث قدم مسرحيات هذا الكاتب ؛ إلا أنه فى الوقت الذى استوحى فيه من سكريب الشكل الدرامى ، استوحى من شيكسبير الروح الشعرية ، ومن الكتاب الرومانسيين وبخاصة شيللر استوحى معيناً للوحى المباشر ، فضلا عما عرضه على المسرح من موضوعات اسكندينافية خالصة . فهو لم يتلمذ لأحد وإنما تأثر بأكثر من واحد ، وتفاعل مع هذه التأثرات ليسفر عن مقدرة درامية فذة ، وأسلوب واقعى جديد جعله رائداً من رواد المسرح ، وكاتباً مبدعاً تمثلت فيه روح عصره . (المترجم)

الصدق ، ولالتفاته العميق إلى واقعية حياة شخصياته المسرحية . ويفهم شكل المسرحية وفقاً لتصورين للعقدة لم يكن إبسن يميز بينهما فى ذلك الحين ، وهما التسلسل المنطقى للأحداث تسلسلاً ذا دلالة أخلاقية سوية موحدة ، والعقدة بوصفها « الروح » أو التحقيق الأول للفعل المدرك إدراكاً حسياً مباشراً .

لقد شرح هافدان خوت Halvdan Khot فى دراسته الممتازة « هنريك إبسن » الظروف التى كتبت فيها « الأشباح »[1] ؛ فقد كان القصد الأول منها أن تكون هجوماً على الزواج رداً على نقاد « بيت الدمية » . وقصة المسرحية متسقة اتساقاً كاملاً باعتبارها دليلاً ومثالاً على هذا الموضوع[2] ؛ فإنها تفتتح والكابتن آلفنج قد مات لتوه ، وعاد ابنه أوزوالد من باريس حيث كان يدرس التصوير ، وكانت زوجته مسز آلفنج تقوّم التركة . فأما الكابتن فقد كان يعتبر أحد أعمدة المجتمع المحلى ، ولكنه كان فى الخفاء سكيراً عربيداً ، أغرى خادمة زوجته بارتكاب الفحشاء وأنجب منها طفلة اسمها رجينا أصبحت بدورها خادمة

---

(١) صحيح أن « الأشباح » كما قال المؤلف ليست أحسن مسرحيات إبسن ، فمسرحية « هيدا جابلر » مثلاً أروع منها فى تصوير سيكولوجية المرأة ، حتى إن اسم هيدا يذكر كلما ذكر إبسن كما يذكر اسم هاملت كلما ذكر شيكسبير . إلا أن « الأشباح » أحسن مسرحيات إبسن من حيث الاتساق الفنى ؛ فشخصية مسز آلفنج ذات الذهن الصافى والنفس المتحررة تقابل مستر ماندرز بورعه وتقواه وحرصه الشديد على سمعته واحترام الناس له . وشخصية انجستراند الخبيث المحتال الذى لا يسعى إلا وراء ذاته ، يقابل ماندرز الطيب القلب المصدق لما يقال المضحى براحته من أجل الآخرين . ثم رجينا بسلامة طويتها وحدة ذكائها السوى تقابل انجستراند بمكره الشديد وذكائه الشرير . أما أوزوالد فقد اجتمع فى شخصه الفهم والإرادة والحب والذكاء . (المترجم)

(٢) ولقد تناول إبسن موضوعاً كانت معالجته محرمة كل التحريم وصبه فى قالب المأساة الإغريقية ، وبدلا من لعنة الآلهة التى تحل على بيت من البيوت وتظل تتعقبه حتى الجيل الثانى أو الثالث استبدل ابسن بهذه اللعنة مرضاً سرياً موروثاً فجعل شخصياته صرعى الماضى الذى يجثم على نفوسهم كالشبح ، وبدلا من العقدة المحكمة كل الإحكام كالتى عند الكتاب الفرنسيين أفسح إبسن ـ شأن كبار كتاب المسرح ـ مجالا للفكر والخيال حيث يتساءل المتفرج فى آخر المسرحية : هل أعطت الأم ابنها السم حقاً لتخلصه من العذاب ؟ (المترجم)

مسز آلفنج ؛ ولقد ظلت مسز آلفنج تكتم هـذا السر زهاء عشرين عاماً انصياعاً لنصيحة القس ماندرز المتمسك بالتقاليد ، ومحاولة منها أن توفر على وأزوالد فظائع المنزل : ولقد كان هذا هو السبب فى أن بعثت به إلى المدرسة . ما الآن وقد مات زوجها فقد أزمعت أن تنفض يدها من كل تركة آلفنج بجميع أشكالها ، لكى تطلق نفسها وابنها أوزوالد يستمتعان « ببهجة الحياة » البريئة غير التقليدية ؛ فتريد أن تقف أموال الكابتن على ملجأ للأيتام لكى تسكت كل إشاعة يمكن أن تشيع عن حياته الفاجرة ، ولكى تتخلص أيضاً من بقايا سطوته عليها . ولكنها على كل حال تواجه هذه السطوة فى أشكال متعددة ؛ فى ورع القس ، وفى محاولة انجستراند (النجار المحلى الذى ارتشى بالمال ليدعى أبوة رجينا) أن يبتزها ، ثم يبدى أوزوالد رغبته فى الزواج من رجينا ، فينبغى اطلاعه على القصة بحذافيرها ، وأخيراً يكشف هو عن وراثته لمرض الزهرى من أبيه — يد الماضى الميتة فى أقبح صورها المثيرة — وحينما يهدأ روعه فى نهاية الأمر ، تكون خطة مسز آلفنج كلها قد انهارت فى فزع لاعزاء فيه . فقد « تبين » أنه كان ينبغى لها أن تترك المنزل منذ عشرين عاماً كما فعلت نورا فى « بيت الدمية » ، وأن ذلك الزواج التقليدى ليس إلا طغياناً وظلماً مبيناً .

ووفقاً لمبادىء المسرحية ذات الموضوع ؛ وضعت عقدة « الأشباح » فى شكل سلسلة من المحاورات بين المسز آلفنج والقس ، و بين القس وأوزوالد ، و بين أوزوالد وأمه ، تدور حول القواعد الأخلاقية المتعارف عليها .

ومن الممكن أيضاً قراءتها على أنها قصة مثيرة كاملة الحبكة ؛ فإن القصة معروضة فى وضوح مباشر ، وتوتر محكم متزايد ، وكل فصل منها ينتهى بستار مثير يؤكد المسائل ويعد بتطورات مهمة تالية . ولقد يلحظ المرء فى هذه المسرحية وفى كثير غيرها أن فكرة الشكل الدرامى الكامنة وراء المسرحية ذات الموضوع وتسلية ملاهى البوليڤار الآلية شىء واحد : هو سلسلة الحوادث التى تتجمع منطقياً (موضوع مثير أو إثارة منطقية) وليس للشخصيات وما بينها من علاقات إلا

تصور برها فحسب . ولقد كانت هذه النظرة إلى « الأشباح » بالذات هى التى جعلت منها نجاحاً وخذلاناً مباشراً .

إلا أن إبسن قد احتج بأنه ليس مصلحاً ولكنه شاعر ، وكثيراً ما كان ينساق إلى الكتابة فى غضب ، ويقارن عملية الإنشاء بعملية تفريغ العقرب لسمومه ؛ فقد كان يترك فى القفص بعض الثمار الفضة لكى تلدغها العقارب حينما تدفعه سورته إلى ذلك . ولكن سورة إبسن لم تكن تقتنع بمجرد التخلص من السم ؛ وإن المرء ليلمح فى « الأشباح » فيما تحت سطح القصة الوحشية ، شكلاً تراجيدياً متحققاً تحققاً جزئياً وذا طبيعة شاعرية حقة ، هو نتيجة تأمل إبسن النزيه الجاد لحالة الإنسان بعامة ، حيث تكمن هذه الحال تحت الثورات الفجة والعناوين الفارغة التى تسود العصر .

ولكى نتبين المأساة من خلال الموضوع ، علينا أن نعود إلى التمييز بين العقدة والفعل ، وإلى التمييز بين العقدة من حيث هى سلسلة منطقية للأحداث ، والعقدة من حيث هى «روح المأساة»[1] ؛ فالفعل فى المسرحية هو « وقف تركة آلفنج على حياتى أنا بالذات » ذلك أن غالبية الشخصيات يريدون منها منفعة مادية أو اجتماعية — فأنجستراند مثلاً يريد مالا ، ويريد القس ضمان الآداب العامة والاحترام التقليدى ؛ إلا أن مسز آلفنج تبحث عن حياة إنسانية حقيقية حرة — لابنها ولنفسها . وهى تعبر عن هذا البحث أحياناً بتعبيرات تحطيم الأصنام الشائعة فى زمنها ، بيد أن حياتها الروحية ، كما اكتشفها إبسن بالتدريج ، أعمق من ذلك مستوى ؛ فهى تمتحن كل شىء — أوزوالد والقس ورجينا ودوافعها الشخصية — فى ضوء حساسيتها الأخلاقية الشديدة الصارمة وإن لم تكن متكلفة ولا مطراة : أى بالإدراك الحسى المباشر وليس بالتفكير على الإطلاق . فهى تبحث بحثاً مؤسياً ، وهى تعانى سلسلة من الأشجان والاستبصارات الجديدة

(١) هذه التمييزات مشروحة فى الملحق .

فى مجرى المسرحية ؛ وهذا الإيقاع المكون من الإرادة والشعور والاستبصار ، الكامن فى أعماق آلة العقدة هو شكل حياة المسرحية أو هو روح المأساة .

ولقد فطن كثير من نقاد إبسن إلى المشابهة بين « الأشباح » وبين التراچيديا الإغريقية ، وما تنطوى عليه من فعل وحيد محتوم يتأدى إلى كارثة لامحيص منها ؛ فقد كانت المسز آلڤنج تشبه أوديب فى انشغالها بالبحث عن حالة الإنسان الحقيقية ، وكان إبسن يشبه سوفوكليس فى أنه يظهر على خشبة المسرح نهاية هذا البحث وحسب ، حين يستحضر الماضى فى ضوء الفعل الحاضر ونتاجه المحتوم . فإبسن من هذه الوجهة صانع عقدة من الطراز الأول ، فهو باختياره الأحداث وتهيئتها يحدد الفعل الكامن وراء الحوادث الجزئية الكثيرة ، المتحقق فى أنماط شتى من الغرض المعقول والمعاناة والاستبصار الجديد ؛ فما تراه مسز آلڤنج يتغير فى مجرى المسرحية ، كما أن مايراه أوديب يتغير كلما انكشف عن الماضى والحاضر قناع تلو قناع ؛ وإذن فالشكل الأساسى لمسرحية « الأشباح » هو شكل الإيقاع التراچيدى كما يجده الإنسان فى « أوديب الملك » .

ولكن هذا الحكم يحتاج إلى التحديد فى أكثر من وجه : ذلك أن للمسرح الذى كان إبسن يكتب له كان سبباً فى أن الشكل التراچيدى الذى استغرقه سوفوكليس واستغرق معه كل مورد مسرحى ، كان مختفياً تحت عناوين العقدة والأسطح « الواضحة لأكثر المعقول تفاهة » ؛ فعند نهاية المسرحية لايبلغ الإيقاع التراچيدى لبحث مسز آلڤنج تمامه بقدر مايقطع قطعاً وحشياً ، خضوعاً وانصياعاً لمقتضيات الموضوع ومقتضيات المثير ؛ وإن انهيار أوزوالد أمام أعيننا وعويل أمه ليجعلان الدسيسة تنتهى نهاية عنيفة ، ويدفعان الموضوع دفعاً فى الأذهان . ولكن من وجهة نظر بحث مسز آلڤنج المؤسى الذى رأيناه يتطور

فى أثناء المسرحية ، لا تنتهى هذه النهاية إلى أية نتيجة ، فإنها مجرد استثارة ولا مزيد .

إن الدسيسة المثيرة والأسطح الواضحة وضوحاً عنيفاً ناصعاً فى مسرحية «الأشباح» ، خليقة بأن تغطى تماماً على حياة المسرحية الحقيقية وما وراءها من شكل أساسى ؛ فالإيقاع التراجيدى الذى أعاد إبسن اكتشافه باهتمامه المخلص الطويل بحقيقة أشخاصه الخياليين لا يتجلى إلا للحساسية التمثيلية ؛ فأشخاص إبسن كما قال هنرى جيمس « لهم الخاصة العجيبة الناصعة فى أن يصيروا حين يمثلون أكثر تجريداً وأكثر حياة فى وقت واحد » . أى إن حياتهم وحياة المسرحية جميعاً ، وشكل الشكل ومضمونه الروحى تنكشف فى هذا الوسيط ، وتستطيع مثل نازيموفا وديوز أن يظهرانا عليه فوق خشبة المسرح ؛ ولكن القارىء بدون هذا التمثيل لابد أن يجتهد فى الاستجابة الخيالية المباشرة ، إن كان له أن يطلع على مافى « الأشباح » من شعر خفى مخبوء .

مسز آلفنج وأوزوالد :

الإيقاع التراجيدى فى صورة مصغرة :

كما كان إبسن يجاهد لكى يعرض نظرته الشعرية فى نطاق المسرح الضيق الذى أتاحته له الواقعية الحديثة ، كذلك كانت بطلته مسز آلفنج تجاهد لتحقق إحساسها بالحياة الإنسانية فى الصورة الخاوية لردهتها المزدحمة ، فلا تجد هناك الوسائل ولا الألفاظ ولا الغذاء ؛ وتلك هى المأساة المبتسرة التى تكمن فيما وراء موضوع تلك المسرحية الوحشية . ولكنها تجد ابنها أوزوالد بالفعل ، فتجعل منه رمزاً لكل ما تبحث عنه : الحرية والبراءة والمتعة والصدق . وفى مستوى حياة المسرحية ، حيث يدفىء إبسن شخصياته بالواقع الإنسانى العجيب ، يحمل كل منهم معنى أخلاقياً وعاطفياً نحو الآخر ، ويكون نمط أفعالهم إزاء بعضهم بعضاً ،

أو صراعهم الأعمى إلى حد ما على تركة آلفنج متسقاً وشديد التعقيد . وفى هذا البناء لا تعدو علاقة مسز آلفنج المتغيرة بابنها أوزوالد أن تكون خيطاً واحداً من نسيج المسرحية وإن كان خيطاً مهماً ؛ وأود أن أنظر فيه على أنه عينة لإعادة اكتشاف إبسن ، عن طريق الواقعية الحديثة ، للايقاع التراچيدى الحزين .

إن أوزوالد بالطبع ليس رمزاً فى نظر أمه وحسب ، بل هو شخص قائم بذاته له مطلبه فى الحرية والتحرر ، وله مأربه المغاير فى تركة آلفنج ؛ وهو أيضاً رمز بالنسبة إلى القس ماندرز وما يبتغيه من تركة الكابتن آلفنج ، ألا وهو استقرار العرف البورجوازى واستمراره . ثم إن أوزوالد فى نسق المسرحية ككل هو الحقيقة الخفية للموقف كله ، كما كان موقف أوديب الفعلى باعتباره الزوج الابن : هو القدر المخبوء الذى ينكشف فى سلسلة متتابعة من الخطوات المؤسية والساخرة ، فيؤدى إلى كشف الغطاء النهائى عن الفعل . ولكى يتبين القارىء كيف يعمل هذا النسق ، عليه أن يرجع إلى دور أوزوالد فى الفصل الأول وبداية الفصل الثانى .

والجزء الرئيسى من الفصل الأول (بعد مقدمة تجرى بين رجينا وانجستراند) هو نقاش ، أو بالأحرى خصام بين القس ومسز آلفنج ؛ فقد جاء القس ليتفق على تفصيلات هبة مسز آلفنج من أموال زوجها لملجأ الأيتام ، فيختلفان منذ البداية على الغرض من الهبة وكيفية إدارتها ، ولا تلبث شقة الخلاف أن تتسع حتى تتخذ صورة الاحتدام التام بين تحرر مسز آلفنج وتقيد القس بالعرف المتواضع عليه . وتحتل مسألة أوزوالد بؤرة هذا الخلاف ؛ فإن القس يفكر فيه ويريد أن يجعل منه دعامة للمجتمع بالمعنى الذى كان مفروضاً أن يحتله أبوه ، بينما تريد أمه أن تجعل منه تحفتها التحررية الرائعة . وفى هذه اللحظة تقود أوزوالد قدماه التائهتان إليهما كالحقيقة الواقعة ، وإن كانت بعد مستخفية كامنة وراء النزاع الناشب بين أمه وبين القس ؛ وينتج عن ظهوره ما قد

يسميه الإغريق مشهد التعرف المنقد الذى يتضمن كشفاً لكل من مسز آلفنج والقس لايبدو لهما واضحاً متحققاً إلا فى نهاية الفصل . غير أن هذا التطور التراجيدى إنما كتب ليمثل ؛ وهو لا يلتمس كثيراً فى كلمات الأشخاص المنطوقة فعلاً بقدر ما يلتمس فى استجاباتهم الأخلاقية العاطفية ، وفى علاقاتهم المتغيرة بعضهم نحو بعض .

ولم يكن القس قد رأى أوزوالد منذ شب عن الطوق ؛ وهو إذ يراه الآن يفزع كأنه يرى شبحاً حقيقياً ، فهو يتعرف فيه إلى صورة مجسدة لأبيه : نفس البنية ، ونفس السلوك ، بل ونفس نوع الغليون ؛ وأما مسز آلفنج فإنها بمثل هذه الثقة واليقين ترى فيه ابنها ، وتلاحظ أن سلوكه الكلامى مشابه لسلوك القس (فقد كانت على غرام بالقس فى أثناء السنوات الأولى من زواجها حينما كانت تريد هجران الكابتن) . وأما أوزوالد نفسه ، فإن ذكر الغليون يوقف دقات قلبه إيقافاً أخاذاً : فهو يتذكر منظراً من مناظر الطفولة حين أعطاه أبوه غليونه ليدخنه ، فيسترجع شعور الغثيان والعرق البارد ويتسمع ضحكة الكابتن القلبية ، وبهذا يرى نفسه فى الحقيقة ملكاً لأبيه بمعنى أنه «ضحية» أبيه ؛ وذلك إرهاص بالمشهد الكئيب عند نهاية المسرحية . ولكن فى هذه المرحلة لا يوجد من هو مستعد لقبول كل ما تتضمنه هذه الاستبصارات ؛ فإن المشهد كله فى ظاهره مشهد تقليدى خفيف ، أو هو تقرير دقيق عن فقرة من الأدب الإقليمى ، ثم يتجول أوزوالد خارجاً ليتمشى قبل العشاء تاركاً أمه والقس يتلاحيان فى صراحة وحرية أكثر .

وظهور أوزوالد القصير على المسرح يحدد نهاية الجولة الأولى للعراك ، ويمهد أيضاً للجولة الثانية ؛ فهو يشبه إلى حد كبير تدخل الجوقة فى الخصام بين أوديب وتيرزياس الذى يرقم صراعهما ، ويشير إلى نتيجة غير متوقعة على مستوى جديد من مستويات الوعى ؛ فإذا ما ذهب أوزوالد أسرع القس إلى الهجوم على

مسز آلفنج وطريقتها فى الحياة المتحررة كل التحرر . ومسألة أوزوالد ودوره فى المجتمع وتربيته ومستقبله تحتل دائماً بؤرة الهجوم ، وترد مسز آلفنج على هذا الهجوم بكل ما عندها من فلسفة ثائرة ، مستشهدة بقصة تفصيلية عن حياتها المعذبة مع الكابتن لم يكن القس يعرف عنها شيئاً (ولا كان يريد أن يعترف بشىء منها) فتدلل مسز آلفنج على هذا الأساس أن تحررها الجديد صواب ، وأن ثورتها الخفية الطويلة كان لها مايبررها ، وأنها الآن توشك أن تستكمل لأوزوالد تحرره ، و بالتالى تحررها هى أيضاً من ربقة أشباح الماضى . فلو أن المسألة كانت مقصورة على هذا المستوى المنطقى ، أو لو أنها كانت بينها و بين القس وحسب ، إذن لتحقق لها النصر عند هذا ؛ ولكن حقيقة موقفها الواقعة (كما دفعنا ظهور أوزوالد إلى افتراضها) لاتنسجم لامع منطقها ولامع منطق القس.

و يعبر أوزوالد الردهة مرة ثانية فى طريقه إلى غرفة الطعام ليتناول شيئاً من الشراب قبل العشاء فترقبه أمه فى فخر وسرور ، ولكننا نسمع من وراء الباب صراخ رجينا المفتعل فيأتى بهذا دور مسز آلفنج لتتوقف دقات قلبها : إذ يعود بها هذا إلى ذكرى زوجها مع أم رجينا فتهيج فيها الصورة القديمة التى كانت تدفعها عن نفسها بكل قوتها ، جالبة معها الشجن الموعود والمفاجأة المذهلة ؛ فترى أوزوالد لاعلى أنه تحقيقها التحررية الرائعة بل على أنه استمرار لحياة الماضى الآثمة الطاغية نفسها ، فينهار أساس تعقلها المنطقى ، وتعانى انهيار الكيان الأخلاق الذى شيدته على نظرتها إلى أوزوالد التى تبددت الآن .

وفى هذه اللحظة ينزل إبسن الستار انصياعاً لمبادىء المسرحية محكمة التأليف ، فيكون لهذا الإنزال أثره فى رفع درجة التوتر بإثارة حب الاستطلاع عندنا لمعرفة بقية وقائع القصة ؛ فما الذى ستفعله مسز آلفنج الآن ؟ وما الذى سيفعله القس ؟ ذلك أن أوزوالد ورجينا إخوة غير أشقاء ، وهل فى الوسع تفادى وقوع الفضيحة ؟ وهكذا ترتفع درجة التوتر ، ولكن انتباه جمهور النظارة قد تحول من بحث مسز آلفنج التراجيدى إلى أكثر صور الوقائع حرفية كحرفية أخبار الصحف .

ويبدو أن الفصل الثانى (الذى يجرى بعد العشاء مباشرة) متعلق فحسب بهذه الوقائع التشهيرية ؛ فمسز آلفنج والقس يتداولان فى كيفية معالجة الفضيحة المنذرة بالوقوع، إلا أن هذا هو مجرد السطح الحرفى : فإن عين إبسن مركزة على نفسية مسز آلفنج المزعزعة ، وإن الشكل الدرامى الواقعى لهذا المشهد فيما تحت النقاش الذى تظل مسز آلفنج محتفظة به هو وجدانها الذى قطعه ستار الفصل الأول . فإن مسز آلفنج تتلقى اللطمة فى شجاعة وإيمان فتلقى حسن الجزاء بأعمق مالها من بصيرة : « إننى أميل بعض الميل إلى الاعتقاد بأننا جميعاً أشباح يامستر ماندرز ، إذ ليس ماورثناه عن آبائنا وأمهاتنا وحده هو الذى يوجد فينا ، بل يوجد إلى جانبه كل الأفكار الميتة وجميع أنواع المعتقدات العتيقة الهامدة وما إلى ذلك . وهذه المعتقدات ليست حية بالفعل فى دخائلنا ، ولكنها كامنة هناك على أية حال ، ولا مخلص لنا منها أبداً . إننى كلما أخذت أقرأ فى صحيفة أتوهم أننى أرى أشباحاً تزحف فيما بين السطور ؛ فلا بد أن العالم مملوء بالأشباح ، ولا بد أنهم — فيما يبدو لى — فى مثل حبات الرمل التى لا تحصى ولا تعد ، وإننا جميعاً نبائسون إذ نخاف الضوء ونخشاه » . هذه الفقرة من عبارات سيدة إبسن الإقليمية المترددة ، ومن ترجمة وليم آرشر ليست فى ذاتها الشعر الذى نجده عند كبار الشعراء المسرحيين ؛ فما لها موسيقى راسين اللفظية ، ولا حرية هاملت وطلاوته ، ولا مجال الجوقة السوفوكلية واستخدامها المتمم الكامل للمصادر الشعرية والموسيقية والمسرحية . ولكنها فى ردهة آلفنج ، فى ذلك الموقف الكلى الذى أقره إبسن بمثل هذه العناية ؛ وفى عبارات لوعى المتطور لدى المسز آلفنج على غير علم ولكن على عمق ، لها شاعريتها المخبوءة الخاصة بها : شاعرية ليست شاعرية ألفاظ ، بل شاعرية مسرح أو شاعرية الحساسية التمثيلية . ومن وجهة نظر الشكل الكامن المسرحية — الشكل من حيث هو « روح » المأساة — يتمم هذا المشهد حلقات السلسلة التى ابتدأت بالنقاش فى الفصل الأول : إنه الوجدان والكشف الذى يتبع ذلك الخصام .

فمن الواضح فى ظنى أن إبسن بقدر ما كان يملك الانصياع لمبادئه الواقعية ،

وحاجته إلى الإدراك النزيه للحياة الإنسانية تحت عناوين العادة والعقل ،قدأعاد الكشف عن أساس المأساة الأزلى ؛ذلك أن شاعرية « الأشباح » كامنة تحت الألفاظ فى تفصيلات الفعل ، حيث أحس إبسن بدقة و إحكام الإيقاع التراجيدى للحياة الإنسانية فى ألف شخصية صغيرة ، وهذه « التحركات النفسانية » الصغيرة تتآلف فى إيقاع معقد كالموسيقى التى هى تطور شكلى قائم (تحت القصة المثيرة والموضوع الصاخب) حتى النهاية . غير أن الفعل لم يتم : فقد تركت مسز آلفنج تولول من أثر الصدمة العنيف ، وتوقفت الموسيقى ، ولا يزال التنافر بغيرحل — أو بعبارة مسرحية ، لايزال قبول الكارثة المؤدى إلى الرؤيا النهائية أو كشف الغطاء الذى يجب أن يقابل استبصار مسز آلفنج ذلك الاستبصار الذى حصلت عليه فى الفصل الثانى ، لايزال ناقصاً . وإذن فالفعل فى المسرحية لايزال دون اكتمال ، ودون وضع فى سياق المعانى الأوسع الذى تتطلبه أغراض الشعر المتأمل الخالى من الغرض .

إن نهاية « الأشباح » غير المرضية يمكن أن تفهم بطرائق عديدة ، فإذا نظرنا إلى العلاقة بين مسز آلفنج وأوزوالد ، فقد يرى المرء أنها حملت ابنها قيماً رمزية أكبر مما يطيق احتماله كيان بشرى ، وكانت فى هذا رومانسية حالمة ؛ ومن هنا كان انهياره كبيراً — أكبر مما تستطيع مسز آلفنج أو جمهور النظارة أن يهضموه . وربما رأى المرء أن إبسن نفسه ، عند نهاية المسرحية ، لم يستطع تماماً أن يفصل بين نفسه و بين بطلته الثائرة وأن يرى فعلها فى الجولة ، وأنه بهذا قد انفجر غاضباً ففقد نظرته التراجيدية ، قائماً بإحلال الردهة البورجوازية محل الكابوس ، ومدللا بذلك على خواء المجتمع الذى ينظر إلى الحياة الإنسانية هذه النظرة القاصرة غير الكريمة . «فالأشباح» بوصفها مسرحيةذات موضوع ، سلف لكثير من الأجناس المسرحية التى تمت إليها كمسرحيات بريه الممتلئة بالمجادلات حول الإصلاح الاجتماعى ، ومسرحيات الدعاية التى يكتبها الماركسيون ، والأمثال المضروبة «على طريقة» اندرييف ؛ بل إن مسرحيات شو التعميمية هى من نوع المسرحيات الذهنية التى تتناول المسائل الاجتماعية . غير أن هذا الاستعمال لمسرح

الواقعية الحديثة على أنه مجال للدعاية ومناقشة الأفكار السياسية والاجتماعية لم يستهو إبسن على الإطلاق ، فإنه لم يحل له مشكلاته الحقيقية قط ، وهى استعمال المسرح المقبول لدى الجمهور فى زمنه من أجل الأغراض الشعرية . وإذن؛ فإن أعم طريقة لفهم النهاية غير المرضية لمسرحية « الأشباح » هى أن نقول إن إبسن لم يجد طريقة يعرض بها فعل بطلته بكل عمقها العقلى والأخلاقى فى حدود الواقعية الحديثة ، فابتسر هذا الفعل فى أثناء المحاولة ، وبذلك كشف عن قصور الردهة البورجوازية باعتبارها مشهداً للحياة الإنسانية ، كشفاً كأنما سلط عليه ضوء ألمعى ساطع .

نهاية الأشباح :

مسرح أوربا والردهة التى لا طعم لها :

إن أوزوالد هو الرمز الأول لما تبحث عنه مسز آلفنج ، وانهياره ينتهى بحثها هذا إلى كارثة مروعة ؛ غير أن كل أشخاص المسرحية وأحداثها ، فى حياتها المعقدة ، تكتسب دلالة عاطفية وأخلاقية عند مسز آلفنج . ولكى يلقى إبسن على الكارثة كل ما يمكنه إلقاؤه من الضوء عند نهاية المسرحية ، يجمع كل عناصر إنشائه معاً ، وهى على أعلى كفاءتها الرمزية ؛ فملجأ الأيتام يحترق وينهار ، والقس يعد انجستراند بالمال لإقامة « بيت البحارة » الذى يعتزم أن يجعل منه بيتاً للدعارة ، ورجينا قد ارتحلت بحثاً عن اللذة والمال أسوة بأمها ، وفى وسط هذه الأحداث تتكشف أخلاقية تركة آلفنج عن دعارة ونذالة سرعان ماتتلاشى فى نيران الشهوة والشراسة ، كما تلاشى أوزوالد (الرمز المركزى) فيها حتى قبل مولده . ولكن مامعنى هذا الحطام ؟ وأين يحق لنا أن نضعه من تجربة الإنسان ؟ لم يستطع إبسن إلا أن يضعه فى الردهة الحقيقية حيث أخلى ضوء المصباح مكانه لضوء النهار ، وأشعة الشمس تسطع على قمم الثلوج الخاوية المثيرة العذراء من خلال النافذة . وإن لهذا الأثر المعقد لقوة عاطفية ضخمة ، قوة الألفة المتسللة التى للكابوس ، ولكنها مزعجة أيضاً كالكابوس الذى صحونا

منه فجأة ؛ فهى غير كاملة ، والتناقض بين قوة الحلم الدفينة ومظاهر عالم النهار الحقيقية لم يصل إلى حل ، فيضيع عن أنظارنا ذلك الروح الذى أوحى إلى إبسن بكتابة المسرحية والذى دفع بطلته فى تقدمها التراجيدى ، و يتجرد و يعز على الإدراك الحسى فى أى صورة مالم يسعفه منظر الجبال الخامدة بما فيه من جلال مقبض فيعيده إلى بؤرة الشعور .

ولقد أحس هنرى چيمس إحساساً حاداً بالتناقض بين روح إبسن العميق الدقيق وفنه الممتاز من جانب ، و بين المشهد الصغير الذى حاول أن يستغله — الردهة وما يحيط بها من فراغ — فى الجانب الآخر ، فكتب فى مجلة « المذكرات اللندنية »[1] يقول : « إذا كانت الروح مصباحاً فى طريقنا ، يتوهج من خلال ما يريده بنا العالم والأبدان مثلما يتوهج المصباح من خلال ظل غطائه الزجاجى ، فإن صوراً كصور إيولف الصغير وچون جابرييل ليست إلا « شاسيهات » من المصابيح ، توقد بشعلة مكشوفة فعلاً كما لو كانت فى ردهة لاطعم لها . فهنالك بالفعل الرائحة الروحانية لزيت البرافين ، ومع ذلك فإن المؤلف ينجح فى الوصول إلى هدف الكاتب المسرحى الأعظم — إنه يصل إليه على الرغم من كل مابه من هزال وضعف ، إذ هو هزال إن يكن بالرغم من كل شىء هزالاً لا شعورياً يستحق الإعجاب ، لايتدخل فى ذلك أبداً : إنه يقع فى يدى أستاذيته وتحكمه النادر فى الشكل ، فإن التقابل بين هذه الصورة الشكلية — التى يصعب الوصول إليها ، لشدة « تقدمها » وشدة تحضرها — و بين قفر و برودة دولته الديمقراطية الشمالية الصغيرة هو مصدر نصف السحر القوى المقتصد الذى يقدمه » .

ولقد عزف چيمس منذ باكورة حياته عن ديمقراطيته الشمالية الصغيرة ، وديمقراطية أمريكا التابعة للجنرال جرانت بردهتها الكئيبة وعاداتها الميتة وماديتها الشديدة « وجزّها ردىء التوصيل » . وكان فى الوقت نفسه يشارك

(١) London Notes يناير ـ أغسطس ١٨٩٧ .

ابسن فى مشاغله الأخلاقية وإحساسه المرهف بالصورة الشكلية ؛ ولذلك فإن تعليقاته على إبسن تتصف فى وقت واحد بأنها أشد التعليقات تعاطفاً وأكثرها موضوعية . إلا أن حل جيمس كان يتمثل فى محاولته إيجاد ردهة أفضل لمسرح الحياة الإنسانية ، وفى أن يعرض بحث المهاجر الأمريكى عن الثقافة على «مسرح أوروبا» الأوسع ؛ وهو مايمكن أن يلاحظ ويستوحى حتى الآن فى آداب الأوساط المترفة فى فرنسا وانجلترا . فما كان جيمس ليهتم مطلقاً بالروح الثورية التنبؤية التى كانت تدفع عظماء المؤلفين فى القارة بما فى ذلك إبسن ؛ فلئن كان إبسن قريباً من جيمس فى فنه ورهافة حسه الأخلاقى ، فإن هذا ليس كل قصته وعلى من يريد أن يفهم الروح التى حاول أن يحققها فى مسز آلفنج ، أن يرجع إلى كيركجارد صاحب التأثير الكبير على إبسن فى بداية حياته الأدبية .

فقد كان لكيركجارد رأى يقوله فى روح العصر المتجردة غير الراضية (فى كتابه « فى سبيل امتحان الذات ») فهو يقول : «...إذ يندر أن تجد أحداً لا يؤمن — بما ندعوه مثلاً روح العصر Zeitgeist . فحتى من تخلى عن عظائم الأمور واستراح إلى صغائرها ، بل حتى من يجتهد فى عبودية من أجل غايات حقيرة تافهة أو من هو فى رق مزر للمكاسب الدنيئة ، حتى هذا يؤمن إيماناً قوياً كاملا بروح العصر . نعم ، وهذا طبيعى جداً ، فما هو مؤمن بشىء عال نبيل لأن روح العصر على كل حال ليست أسمى من العصر ، بل هى لاصقة بالأرض ، حتى لكأنها نوع الروح الذى يشبه أشد الشبه شعلة المستنقعات الخادعة . ولكنه بعد هذا يؤمن بالروح ، أو هو يؤمن بروح العالم Weltgeist ذلك الروح القوى (على الغواية طبعاً) ، ذلك الروح الفذ (فى الخداع طبعاً) ، ذلك الروح الذى تسميه المسيحية الروح الشرير — ولهذا ليس مايؤمن به شيئاً نبيلا سامياً على كل حال حين يؤمن بروح العالم . ولكنه يؤمن بالروح بعد كل اعتبار ، أو هو يؤمن «بروح الإنسانية» لاالروح فى الفرد بل الروح فى الجنس ، ذلك الروح الذى نسى الله فنسيه الله فأصبح فى نظر التعاليم المسيحية

روحاً شريرة — وعليه فبالنظر إلى هذا لم يكن مايؤمن به شيئاً نبيلاً سامياً حينما يؤمن بهذه الروح ، إلا أنه مع ذلك يؤمن بالروح .

« وما إن يتحول الكلام إلى روح مقدسة ، من الناحية الأخرى — كم نظن من الناس يؤمن بها ؟ أو حينما يتحول الكلام إلى موضوع روح شريرة ينبغى الكفر بها — كم تعتقد من الناس يؤمن بمثل هذا ؟ »[1] .

هذا الوصف فيما يبدو لى يلقى ضوءاً على بحث مسز آلفنج ، وعلى المشهد الواقعى الحديث عند ابسن ، وعلى المسرح الذى يمكن لمشاهديه أن يتقبلوه ؛ فإن الوجه الآخر من النزعة الوضعية فى القرن التاسع عشر هو الطموح الرومانسى ، ومسرح إبسن الواقعى يعرض كلاً من هذين الوجهين للحالة الإنسانية : يعرض الردهة بدقة فوتوغرافية فى أمامية الصورة وبذلك يرضى مطالب الوضعية ، بينما يهيىء المشهد من خلال النافذة — مشهد أوروبا من حيث هى خواء أخلاق وإن يكن خواء مثيراً ، وتيهاً غير مأهول — يهيئه كما لو كان كابحاً للروح التى لا تشبع . ولقد كان إبسن على الدوام يشعر بهذا التيه المبهج من وراء الداخل المزدحم ؛ فإننا نراه فى « بيت الدمية » فى صورة جو الشتاء والماء الأسود ، وهو فى « السيدة من البحر » المحيط البارد بما فيه من نوارس وحيتان ، وهو فى « البطة البرية » مزالق الطين الشمالية بطيورها البرية وخلوها من السكان ؛ ثم هو فى المشهد الأخير من « الأشباح » قمم الثلوج اللامعة بطبيعة الحال ، التى يمكن أن تمنى بحث مسز آلفنج فى أشد حالاته بعداً عن التجسد والتحديد ؛ الشىء الذى يشبه إلى حد كبير الفراغ الحسى الأخلاقى الذى يبسط فيه فاجنر فصل العاطفة الوحيد بعد أن رفض رفضاً باتاً أمامية الصورة الإنسانية الصغيرة التى يخوض فيها إبسن معاركه ، إنها « مسرح أوروبا » قبل أن يرتادها الإنسان وكما بدت أول الأمر فى أعين الرواد .

(١) كيركجارد : « فى سبيل امتحان الذات والحكم بأنفسكم » مطبعة جامعة برنستون ، ١٩٤٤ ص ٩٤ .
For Self Examination & Judge for Yourselves.

فهناك قرابة بين الروح الجرىء الطموح عند كيركجارد والروح الذى ود إبسن أن يحققه فى مسز آلفنج ، ولـكن مسز آلفنج ، شأنها شأن سائر معاصريها الذين يصفهم كيركجارد ، لا تريد أو لا تستطيع أن تقبل أى تفسير للروح التى تحركها ؛ فربما ظهرت فى صورة روح العصر حينما تبغى بهجة الحياة ، وربما بدت فى صورة « الروح القدس » نفسه حينما يفكر المرء فى شهيتها للحقيقة ، وربما ظهرت فى صورة الروح الشرير أو « الشيطان اللعين » حينما ننظر إلى ما يتخلف عنها من دمار . فإذا فكر المرء فى الرموز التى يجمعها إبسن معاً فى المشهد الأخير : رموز البهو القاتم ، والعالم الخارجى الرحيب الذى لم يرتده أحد وألسنة اللهيب التى أتت على تركة آلفنج ، وشماع الشمس المشرقة على قمم الجبال » فربما تذكر حالة أوليس الثائر العظيم عند دانتى ؛ فقد كان هو أيضاً متدثراً بلهيب وعيه الخاص به ، ومع ذلك فلا يزال مقيماً على خيلاء العقل وابتهاج العالم الخالى من السكان : « عالم بغير عالمين » . ولـكن حتى هذا التماثل لا يصح أن نشتط فيه فإن أوليس فى الجحيم ؛ وحينما نرتاد الجبل الذى تحطم عليه نستطيع أن نضع حالته وضعاً نهائياً فى علاقتها بكثير من أنماط الفعل والوعى الإنسانية الأخرى . ولـكن جبال مسز آلفنج لا تضمها فى أى مكان : ذلك أن واقعية الواقعية الحـديثة تنتهى عند التصوير الحرفى ، وما وراء ذلك ليس هو العالم التقليدى المتسق بل هو العالم « اللامتناهى » و « الحرية » المغايرة للمطامح المجهولة اللامتحددة .

وربما كانت مسز آلفنج وإبسن نفسه أقرب إلى دور دانتى منهما إلى دور أوليس ، الذى يرى نمطاً جهنمياً من الحياة ولـكنه حر فى استمرار المسير ؛ ومما لا شك فيه أن تطور إبسن قد استمر فيما وراء « الأشباح » ، وأنه كان عند نهاية حياته الأدبية شديد القرب من تحقيق شعر مسرحى متسق فى حدود مسرح الواقعية الحديثة ، ولقد لاحظ هو نفسه أن شعره يمكن أن يلتمس فى سلسلة مسرحياته فقط ، وأنه لا واحدة منها على الإطلاق كاملة بذاتها .

ولكن غرضي بالطبع ليس إنصاف إبسن، بل غرضي هو تدبر إمكانات الواقعية الحديثة ؛ وتحفة تشيكوف تحفة جوهرية في هذا السبيل . إن تشيكوف لم يحل المشكلة التي واجهها إبسن في «الأشباح» ، ولم يكن يحاول أن يظهر بحثاً يائساً كبحث مسز آلفنج بكل سلاح من أسلحة العقل والإرادة ؛ فقد كان السلاح الطموح للموضوع والمثير في عهده قد تثلم ، وكان الروح النبوئي الثائر الذي غدا رهيفاً متشككاً قد حل في الجسد والشعور أو في البدن الشحاذ ليقضي فترة راحة على أمل وخوف من المصير . ولم يكن لتشيكوف ما لإبسن من عقل وقوة ، إلا أنه كان في إمكانه أن يقبل المسرح الواقعي قبولاً أكمل بكثير ، وأن يستخدمه بأستاذية أكبر في الأغراض التأملية للفن .

عقدة بستان الكرز :

كثيراً ما يعاب على « بستان الكرز » خلوها التام من العقدة ، والحقيقة أن القصة لا تبدي إلا القليل من المضمون أو المعنى ، أو كما يقول معلقو برودواي إنه لا يحدث فيها شيء . وليس لها كذلك موضوع، على كثرة المحاولات التي اجتهدت في أن تخترع موضوعاً تنسبه إليها ، لكي تضعها في سياق ماركسي أو في سياق دفاع وطني عن العهد السابق ، بينما المسرحية لا تحتوي على عقدة من أي معنى من هذين المعنيين المقبولين لأنها لا تخاطب العقل المنطق ، بل تخاطب الحساسية التمثيلية والشعرية في محاكاة للفعل بأدق معاني الكلمة . وهي معقودة بحسب المعنى الأول لهذه الكلمة الذي بينته فيما سبق من سياق القول : أعني الحوادث مختارة ومهيأة بقصد تحديد فعل ما في نمط بعينه هو فعل كامل له بداية ووسط ونهاية في الزمان؛ وتحررها من قيود النظام الآلي للموضوع أو الدسيسة هو الدلالة على كال فن تشيكوف الواقعي ؛ وأحداثها التي تظهر وكأنها أحداث غير متعمدة إنما ألفت في الواقع بمهارة واعية متقنة غاية في الوعي والإتقان ، لكي تكشف

عن الحياة الأساسية الكامنة ، ومن الصورة الطبيعية والموضوعية للمسرحية ككل .

إن الفعل فى « الأشباح » تشوهه مستلزمات الموضوع والدسيسة ، تلك المستلزمات الجامدة التى بينتها من قبل ، وهذا فى جانب منه يتساوق بنمط الفعل الذى كان إبسن يحاول أن يظهره ، أى البحث عن « الدافع الأخلاقى » ethical motivation الذى يتطلب نوعاً من الإطار الذهنى ، ولا يمكن أن يكون له مع ذلك معنى نهائى بالمعنى الحقيقى لمسرح إبسن . أما « بستان الكرز » فهى من ناحية أخرى مسرحية « الدافع الوجدانى » pathetic motivation أو القصيد المسرحى الذى موضوعه معاناة التغير، وهذا هو نمط الفعل والوعى الذى يقترب اقتراباً شديداً من الأساس التشككى للواقعية الحديثة ، ومن الأساس التمثيلى لكل واقعية على الإطلاق . يقول أرسطو إن الإدراك الحسى المباشر الذى يسبق « الحمل » predication (أو الإثبات) صادق على الدوام[1] ، والسمة الغريبة عند تشيكوف هى أنه لا يحمل أى محمول (أى لا يثبت شيئاً) وهو يحقق هذا بطريق عقدته : فهو ينتقى من الأحداث واللحظات فى حياة أشخاصه ، فيما بين جهودهم المنطقية المعقولة ، تلك الأحداث واللحظات التى يشعرون فيها بموقفهم ومصيرهم كأتم ما يكون الشعور المباشر ، ولهذا فهو يجتهد فى إظهار فعل المسرحية ككل — أو المحاولة الفاشلة للتعلق ببستان الكرز — فى عدة عاكسات مختلفة و بدون الاسترسال فى أى موضوع يتصل به .

---

(١) عند أرسطو أن جميع أنواع القضايا المنطقية يمكن ردها فى آخر الأمر إلى مايعرف بالقضية الحملية أى القضية التى تتألف من موضوع ومحمول ؛ موضوع ما يحمل صفة ما . أو بعبارة أخرى القضية التى تتألف من صفة وموصوف فى قولنا — مثلا — سقراط إنسان ، «سقراط» هو الموضوع الموصوف و « إنسان » هى الصفة التى نحملها على ذلك الموضوع . فالشىء الموصوف هو الموضوع والصفة التى يتصف بها هى المحمول ؛ واضح أن مايسبق الحمل يكون صادقاً على الدوام لأنه يدرك إدراكا حسياً مباشراً . « المترجم »

والخيط القصصى الضعيف الذى ينتظم هذه الأحداث وهذه الشخصيات عند العقل المستقصى ، سرعان ما يروى ؛ فإن الأسرة التى تمتلك الضيعة القديمة التى تسمى باسم البستان المشهور — وهى ليوبوف وأخوها جاييف و بنتاها فاريا وآنيا — توشك على الإفلاس ، والمشكلة الآن هى إيجاد الوسيلة التى يمنع بها المحضرون من بيع الضيعة لسداد الديون . وليو باهين ، الذى كانت أسرته أرقاء يعملون فى الأرض ، سرعان ما تكون له اليوم ثروة طائلة باعتباره رجلا من رجال الأعمال ، وهو يتقدم إليهم بمشروع معقول جدا : هو قطع أشجار البستان ، وتقسيم الأرض إلى قطع صغيرة ، و بيعها لإقامة ضاحية سكنية للمدينة الصناعية النامية بالقرب منهم ، و بهذا لا تحتفظ الضيعة بقيمتها النقدية وحسب بل تزيد منها . ولكن هذا المشروع ليس فيه إنقاذ لما تراه ليو بوف وأخوها قيما فى الضيعة القديمة ، فإنهما لا يستطيعان الموافقة على تخريب البستان ، إلا أنهما كذلك لا يستطيعان أن يجدا ولا أن يكتسبا ولا أن يقترضا المال اللازم لسداد الديون . ولا تلبث الضيعة أن تباع فى المزاد الذى يرسو على ليو باهين نفسه ، ذلك الرجل الذى سوف يستغلها أحسن استغلال ؛ فقد أخذ عماله فى تكسير الأشجار العتيقة فى البستان قبل أن تبرح الأسرة منزلها .

فمن الممكن إذن أن نصف المسرحية باختصار بأنها مزيج واقعى من الشجن المثير « للعواطف » ، إذ أن جميع الشخصيات تأسى على ضياع البستان بطرائق مختلفة ، مدللين بهذا على أن التغير يحدث على مستوى أعمق وأعم دلالة من تجربة أى فرد من الأفراد . والفعل الذى يشتركون فيه جميعاً بالتماثل ، والذى ينبىء عن الأسى للتغير المحتوم فى بستان الكرز هو « إنقاذ بستان الكرز » : أى أن كل شخصية ترى فيه شيئاً من القيمة — قيمة اقتصادية أو عاطفية أو اجتماعية أو ثقافية — يود أن يبقى عليها . و يركز تشيكوف الانتباه دائماً أبداً على الفعل العام مستعيناً بالعقدة ؛ ذلك أن خشبة مسرحه التى تغص بكل الشخصيات التى ذكرتها و ببضع حواش أخرى إنما تشبه نقاشاً ضمنياً للقدر

الذى يهمهم جميعاً . ولكن تشيكوف لا يؤمن بأفكارهم ، كما أن المسرحية التى يعرضها من خلال شخصياته الدرامية ليست مسرحية أفكار بقدر ما هى إدراك شخصياته لمواقفهم ، وتناوب هذا الإدراك كلما تغيرت الحالة وتأرجح وقت الحسم والتقرير .

و بالرغم من أن الفعل الذى اختاره تشيكوف ليظهره لنا على خشبة المسرح كان فعلاً محركاً للشجن أو فعلاً « وجدانياً » Pathetic أى أنه إدراك ومعاناة ، إلا أنه فعل متكامل : لأن بستان الكرز ينشأ أمام أعيننا ثم ينحل و ينهار . والفصل الأول مقدمة : فهو يمثل مناسبة عودة ليو بوف من باريس لتستأنف حياتها القديمة ؛ فنستطيع من خلال عينى ليو بوف وعينى ابنتها آنيا ، ومن خلال نظرات ليو باهين وتروفيموف المشكلة أيضاً ، أن نرى الضيعة كما كانت فى دورتها و بكل معانيها الممكنة الكثيرة . والفصل الثانى يقابل الخصام ؛ ففيه نتنبه إلى القيم المتصارعة عند جميع الشخصيات ، و إلى الجهود التى يبذلونها (بعيــداً عن خشبة المسرح) كل لإنقاذ « بستانه » . و يقابل الفصل الثالث الوجدان والتحول المفاجىء حسب الشكل التراجيدى التقليدى ، والمناسبة التى يتم فيها حفل ، «هستيرى» نوعاً ما ، تقيمه ليو بوف فى أثناء بيع ضيعتها فى المزاد فى المدينة المجاورة ، و ينتهى الحفل باعلان ليو باهين فى زهو المذنب ومرارته أنه هو الذى اشتراها . وأما الفصل الأخير فهو التنوير : حيث نرى الفعل وقد اكتمل فى ضوء ساخر جديد ، ومناسبته رحيل الأسرة : النوافذ مغلقة ، والأساس مكدس فى الزوايا ، والحقائب محزومة ؛ وتشعر الشخصيات — وكذلك يرى النظارة — بألف طريقة وطريقة أن الرغبة فى إنقاذ البستان قد تمخضت فى الحقيقة عن إتلافه ، وأن اجتماع أهله تمخض عن فرقتهم ، وأن العودة إلى الوطن تمخضت عن الرحيل . ولم يخبرنا أحد «بمعنى» كل هذا ، ولكن الفعل قد اكتمل ، وقصيدة معاناة التغير قد اختتمت بإدراك نهائى جديد و بوتر وجدانى رنان .

وقد أقيم بناء كل فصل على أساس من مناسبة اجتماعية تتفاوت فى طابعها الاحتفالى ؛ فإن تشيكوف فى استعماله للحفل الاجتماعى — كالوصول والرحيل والأعياد السنوية والحفلات — قريب جداً من جيمس وله مثل غرضه ؛ وهو تركيز الانتباه على فعل ما يشترك فيه الجميع بالتماثل ، بدلاً من تركيزه على الفرض المنطقى المعقول لأى فرد من الأفراد كما يفعل إبسن فى دراما الدافع الأخلاقى . ويستخدم تشيكوف المناسبة الاجتماعية أيضاً لنكشف عن الفرد فى أقل لحظاته انطواء على معقولاته الخاصة ، وأكثر لحظاته تفتحاً للاستبصار النزيه ؛ وربما بدا المزيج التشيكوفى فى ظاهره مجرد مأزق حرج — يشبه إلى حد كبير الاجتماعات العائلية ، والمقابلات المعتسفة التى نعرفها بعيداً عن خشبة المسرح وإنها لكذلك — إلا أنه بما أوتى من تنسيق معجز يجعل فاق الكثير من الحاضرين كاشفاً للأوجه الأساسية للموقف الإنسانى .

ويتضح أن فن تشيكوف فى وضع العقدة على غاية من الوعى والتبصر منذ اللحظة التى يفكر فيها المرء فى التمييز بين قصص شخصياته كما نعلم عنها ، وبين لحظات حياتهم التى اختار أن يعرضها علينا مباشرة على خشبة المسرح . فلو باهين مثلاً رجل اجراء وتنفيذ كواحد من أولئك الرأسماليين المحدثين الذين يظهرون فى مسرحيات جوركى ، وقد كان تشيكوف يعرف عنه كل شىء ، وكان يستطيع أن يظهرنا على قصة مثيرة عن سيرة حياته ، لو لم يرد أن ينظر إليه إلا حينما اضطر أن يتريث ويستشعر دوافعه الوجدانية فى سياق أوسع يزيد من أهميتها . وليوبوف تقلبت فى أرجاء أوروبا عدة سنين وراء عشيقها سيىء الفعال ، وربما أمكن استخلاص الكثير فى حياتها من مواقف الغرام المؤكدة التأثير كتلك التى نجدها فى المسرح التجارى ؛ إلا أن تشيكوف حذا حذو جميع الفنانين الكبار فى العصور الحديثة ، فرفض هذه المثيرات السوقية لأنها مثيرات تافهة وزائفة فى آن معاً ، تقول أركادينا الممثلة فى « النورس » The Seagull وهى تختتم قصة لموباسان : « نعم ، قد يحدث هذا بين الفرنسيين

ولكن ليس فيما بيننا هنا شيء من هذا ، فليس لنا برنامج موضوع » والسخرية فى ملاحظاتها عميقة إذا نظرت فى سياقها : إذ كانت هى نفسها أنتى نتاج للمسرح التجارى ، وإذ كانت فى ذلك الوقت بالذات واقعة فى علاقة غرامية من ذلك النوع الذى تعترض عليه فى قصص موباسان[1] ؛ ولكن تشيكوف بماله من فن حاذق فى وضع العقدة ، قد ضبطها فى موقف وفى لحظة مختصرة من الوضوح والتبصر يتضح فيها زيف حياتها للجميع وحتى لنفسها .

وهكذا يحدد تشيكوف معنى الفعل عن طريق فنه فى وضع العقدة ، تحديداً يعارض تحديده فى « الأشباح » ؛ فإبسن يحدده فى بحث يائس عن أسباب وقيم أخلاقية أولية معقولة ، وهذا الفعل يتخذ بطبيعته شكل الخصام ، ويؤدى بإبسن فى نهاية المسرحية إلى الحيرة . كيف يطور الوجدان الأخير ، أو كيف ينتهى به إلى إدراك مقبول . ولكن النمط الوجدانى هو نمط الفعل والوعى الذى يظهر لعين تشيكوف أنه أقرب بها إلى حقيقة الموقف الإنسانى ؛ فهو يكشف عن طريق عقدته ، بل فى الشخصيات التى ليست فى ذاتها شخصيات سلبية على غير العادة ، يكشف عن معاناة التغير وإدراكه . وهكذا تتوافق « لحظة » التجربة لإنسانية

---

(١) من المعروف أن جى دى موباسان وأنطون تشيكوف هما أكبر رائدين للقصة القصيرة المعاصرة ؛ ويذهب كثير من النقاد الى تقسيم كتاب القصة الى مدرستين كل منهما مستقلة عن الأخرى تمام الاستقلال ، مدرسة تكتب متأثرة بتشيكوف الروسى ، والأخرى تتبع أساليب موباسان الفرنسى . ويتميز موباسان بالأسلوب الواقعى الدقيق ، وبالنهائية والإحكام فى السرد القصصى مع استغلال كل مناسبة لإحداث التأثير المطلوب ، والاعتماد فى أكثر الأحيان على النهاية الفجائية غير المتوقعة : كما فى « العقد » La Parure و « كرة الشحم » Boule de Suif . أما تشيكوف ففى أسلوبه خفة ورشاقة ، وليس فى قصصه خبر أو حادثة بل هى فى الغالب تصوير للتناقض العاطفى بلمحات سريعة خاطفة وفى جو مشحون بالشاعرية والإنسانية ، وكثيراً ما يكتفى تشيكوف برسم الخطوط العريضة تاركا للقارىء تكملة التفاصيل بل تاركا له إدراك لحظة التنوير : كما فى « ڤانكا » Vanka و « الحرباء » Chameleon . ففرق ما بين موباسان وتشيكوف هو فرق ما بين العالم والشاعر أو بين الناقد والفنان ؛ وإذا جاز لنا أن نستعير تعبير برجسون المشهور استطعنا أن نصف فن موباسان بأنه فن القصة المقفلة ، وفن تشيكوف بأنه فن القصة المفتوحة . « المترجم »

التى يمثلها « بستان الكرز » مع لحظة جوقة سوفوكليس وأمسيات « المطهر » . إن « الأشباح » مسرحية عراك تتسلح لمواقعها الطاحنة بالعقل المنطقى ، ويختفى شعرها فى أسبابها العقلية ؛ وشعر تشيكوف يشبه شعر إبسن فى أنه كامن تحت السطح الطبيعى ، ولكن شكل المسرحية فى جملتها « ليس إلا » الشعر بأوسع معانيه : هو تماسك عناصر الإنشاء المادية المجسدة . ومن هنا تنجم قابلية تشيكوف للتجريح على خشبة المسرح المعاصر : فهو لا يجادل ، بل يكتفى بالعرض ؛ وعلى الرغم من أن جماهيره — حتى فى برودواى — يتأثرون عندما يصلون إلى الفصل الأخير، فإنهم يحارون فى المعنى الذى تدور عليه المسرحية .

ويرجع إلى هذه الموضوعية المتحفظة أيضاً أن تشيكوف أصعب من أن يحلل فى كلمات : فإنه يستند استناداً كلياً على الحساسية التمثيلية التى يكمن فيها هذا القدر الضئيل من الشعر الذى للواقعية الحديثة ؛ ومع ذلك فإن مجهود التحليل لابد من القيام به إن كان المرء أن يفهم هذا الفن على الإطلاق ، ولئن احتمل القارىء معى ، فلسوف أسأله أن يتدبر عنصراً واحداً ، ذلك هو المشهد الذى جاء فى بنية الفصل الثانى .

الفصل الثانى :

المشهد باعتباره عنصراً أساسياً فى الإنشاء :

يقول المسيو كوكتو فى تقديمه لمسرحيته « أزواج برج إيفل » : « إن الفعل فى مسرحيتى كائن فى صور (imagée) بينما النص ليس كذلك : ذلك أنى حاولت أن أستبدل « شعر المسرح » « Poetry of the theater » بالشعر فى المسرح « Poetry in the theater » لأن الشعر فى المسرح قطعة من نسيج شفاف يستحيل رؤيتها على البعد ، بينما شعر المسرح نسيج خشن ، نسيج من حبال ، أو هو سفينة فى البحر ؛ فينبغى لمسرحية « الأزواج » إذن أن تكون

لها سمة مخيفة هى سمة القطرة من الشعر تحت المجهر ، إذ أن « المشاهد » فيها تتكامل كما تتكامل « الألفاظ » فى القصيدة » .

وهو وصف ينطبق تمام الانطباق على « بستان الكرز » : فإن العناصر البارزة فى الإنشاء — أى المشاهد أو الوقائع ، وإعداد القصة وتطويرها — قد بنيت بطريقة تستهدف عمل شعر مسرحى ؛ ولكن « النص » كما نقرأه قراءة حرفية ليس كذلك . فإن منهج تشيكوف هو كما وصفه المستر ستارك يونج فى مقدمة ترجمته لمسرحية «النورس» حيث قال : « هو أن يأخذ المادة الفعلية كتلك التى نجدها فى الحياة ، ويعدها بطريقة تمكن معانيها الدفينة من الظهور ، فالحياة فى مسرحياته هى فى ظاهرها السطحى طبيعية وممكنة ، بل غير متعمدة فى بعض الأحيان » .

ولقد أتاحت ترجمات المستر يونج لمسرحيات تشيكوف وتعليقاته الجليلة التحديد وشروحه وتفسيراته عليها ، أتاحت فرصـــــة الإطلاع أخيراً على نصوص تشيكوف للمسرح الإنجليزى ، ولكل قارىء يريد أن يحمل لتفسيراته شيئاً من الأناة والتفكير[1] . ويطلعنا المستر يونج على تفصيل ما يعنيه تشيكوف . ما يعنيه بالكلمات الخاصة التى تستخدمها شخصياته ، وبإيقاعاته الخطابية ، وبلفتاتهم وسكناتهم ونصيبهم من المهمة المسرحية ؛ فهو باختصار يجعل النص شفافاً يساعدنا على أن ننظر من خلاله إلى موسيقى الفعل والشعر الكامن فى أساس الإنشاء ككل . ومعنى هذا أن أى دراسة لتشيكوف (ينقصها الإخراج المناسب الميسور كما نفعل نحن) لابد أن تقوم على أساس من عمل المستر يونج ؛ وإنى أود فى هذه المرحلة أن أعتبر هذا العمل مفروغاً منه ، وأن

(١) الاستشهادات المأخوذة من « بستان الكرز » هى عن ترجمة ستارك يونج « نيويورك : صمويل فرنسن » طبعة سنة ١٩٤٧ ، بقلم ستارك يونج . جميع الحقوق محفوظة وقد أخذت بإذن من المؤلف وصمويل فرنسن .

أعتمد على النص الشفاف لكى أتدبر الدور والإعـــداد فى النسق الشعرى أو الموسيقى للفصل الثانى .

إن الفصل الثانى كما أسلفت يقابل مرحلة الخصام فى خطة العقدة التقليدية ؛ ففيه نرى بوضوح الأغراض المختلفة لدى الأشخاص وتعارض نظراتهم إلى بستان الكرز نفسه ، ولكن مركز الاهتمام ليس فى هذه الصراعات الفردية ، ولا فى الآراء المتعارضة فى ذاتها ، بل فيما يكشفون عنه من مصير عام يشملهم جميعاً : ذلك هو ضياع الضيعة العتيقة . والإعداد كما نراه من وراء سطح النص العرضى عنصر من العناصر الرئيسية فى قصيدة التغير هذه : فلو كان الفصل الثانى قصيدة غنائية بدلا من كونه فصلاً من مسرحية ، لكان الإعداد كلمة حاسمة تظهر فى سلسلة متتابعة من النصوص الفنية التى تسبغ عليه معنى متطوراً .

ويصف تشيكوف مشهد المسرحية بالكلمات الواقعية الآتية : « هو حقل هو كنيسة قديمة ، مهجورة منذ زمن بعيد ، جدرانها مائلة ، وبجوارها بئر وأحجار كبار يبدو أنها كانت مشاهد قبور فيما سلف ، وأريكة قديمة . وهناك طريق يؤدى إلى ضيعة جاييف تمكن رؤيته ، وعلى أحد جانبيه أشجار الحور تلقى بظلالها ؛ فيما هناك يبدو بستان الكرز ، وعلى البعد يظهر صف من أعمدة التلغراف ، وعلى بعد كبير ، هنالك عند الأفق ، تظهر للعين آثار مدينة كبيرة لا يمكن رؤيتها إلا فى الجو الصافى ، والشمس توشك على الغروب » .

وتنفيذ هذا المشهد بوساطة الستار الخلفى على شكل U وشقق السكن وخيالات الأشباح والتأثيرات الضوئية ، صعب للغاية بدون إحداث ذلك المشهد المقصود بحرفيته وإن كان بعيداً عن التصديق ، وغير مهضوم على أية حال — أعنى المشهد الذى تتطلبه الواقعية الحديثة . وتشيكوف فى هذا مقيد بتقليد زمنه المسرحى غير المريح ، وأحسن تخطيط مسرحى لهذا الإخراج هو التخطيط الذى تعهده روبرت إدموند جونز فى إعداده لمسرحية « النورس » : وهو ألا يحفل كثيراً بتقاليد الواقعية الفوتوغرافية ، وأن يعرض الأشجار والكنيسة وكل العناصر

الأخرى بأكبر قدر ممكن من البساطة ؛ فكلما بعد الإعداد عن محكم النجار ، ازدادت حرية تمثيل الدور الذى كتبه تشيكوف له : ذلك الدور الذى يتغير و يتطور حسب علاقته بالقصة . وهذه مشكلة لم تكن تواجه شيكسبير ، فقد كان يستطيع أن يعرض مناظره بوسائل مختلفة على لحظات مختلفة فى بضعة أبيات من الشعر :

* واحسرتا ! إن الليل يرخى سدوله ، والرياح الباردة *

* تئز كاللهيب ، وشجيرة واحـــدة *

* لا تـكاد ترى على مسيرة أميال *

أما تشيكوف فإنه — كما سوف نرى — يبعث الحياة والمرونة فى مناظره بالرغم من العناصر المرئية على المسرح ، لا بطريقة شعر الألفاظ ولكن بطريقة إحساس شخصياته المتغير بهذه المناظر .

فحينما يرتفع الستار ، نرى المنظر بسيطاً بساطة الريف عند ساعة الغروب الحالمة ، ونرى إبيهودوف يعزف على قيثارته ، وآخرين من عمال الضيعة يتسكعون كعادتهم قبل العشاء ؛ والحوار الذى يدور بعد برهة قصيرة يركز الانتباه على أفراد من المجموعة : شارلوتا المربية التى تتباهى بثقافتها وتشكو من أن أحداً لا يفهمها ، ودنياشا الخادمة الساذجة المدلهة بياشا تابع ليو بوف . والمشهد الذى تعكسه هذه الشخصيات هو مشهد تحكى عابر كمشهد « الحفل المسائى للرجال فقط » أو « صلاة العذراء » ، وحينما تسكت الجماعة وتأخذ فى التفرق (بعد أن سمعوا باقتراب ليو بوف وجاييف وليو باهين على الطريق) يتوقع تشيكوف منا أن نبتسم للعبارات العاطفية التى أوحت بها ظروف الزمان والمكان .

ولكن جماعة ليو بوف تجلب معها جواً غاية فى الاختلاف : هو جو التوفر

والخيبة والخوف ، ففى هذا المشهد نعلم أن لو باهين لم يستطع أن يقنع ليو بوف وجاييف بأن ينظما أمورهما ، وأن جاييف كان يومىء إيماءات عقيمة بقصد الإيحاء بأنه يطلب وظيفة وقرضاً من المال ، وأن ليو بوف مشغولة بأمر ضيعتها وأمر ابنتيها وأمر عشيقها الذى وقع فريسة المرض فى باريس . و يستأذن لو باهين محنقاً فى الانصراف ولكن ليو بوف لا تسمح له — وتقول : « إنما تزداد بهجتنا وأنت معنا » ؛ ثم تسكت هذه الجماعة بدورها ، فنسمع على البعد أنغام الفرقة الموسيقية اليهودية ، وذلك حين أراد تشيكوف أن نرفع أعيننا عن الأفراد الذين فى أمامية الصورة إلى وضعهم الأوسع ؛ فإنه غالباً مايستعمل الموسيقى على أنها إشارة واستثارة . والموسيقى التى يستعملها هذه المرة أشد إثارة وتشاؤماً عند دخولها إلى وعينا مما كانت عليه من قبل : ذلك أننا لانرى هدأة المساء وأمنه بقدرما نرى خيال المدينة الصناعية الجياشة بالحركة عند الأفق ، أو بقدر ما نرى حلول الظلام ؛ و بعد محادثة قصيرة مفككة يتبادلونها يخيم الصمت مرة أخرى بغير موسيقى فى هذه المرة ، فيكون وجه المشهد المنذر بالشؤم فى ظل الصمت الرهيب أكثر كثافة وأشد تركيزاً .

وفى هذا الصمت المخيم يسارع فيرس ، الخادم القديم ، ومعه معطف جاييف ليحميه من لذعات برد المساء ، فنرى المشهد بعينى فيرس لفترة قصيرة ؛ فإنه يتذكر الضيعة قبل تحرير العبيد حينما كانت مسرحاً لأسلوب فى الحياة له معنى عنده ، فنشعر بالمخلفات الهشة من هذه الحياة : مشاهد القبور القديمة ، والكنيسة « المائلة عن المستوى العمودى » .

وفى حالة من أشد حالات التباين مع هذه الصورة ، تتناهى إلينا أصوات الصغيرتين آنيا وفاريا وصوت تروفيموف وهم يقتربون من جانب الطريق ، فيشعر العجائز و متوسطو العمر الذين فى مقدمة المسرح بالرضا المؤسى لهذه النغمة الشابة القوية العامرة بالأمل ، ثم لايلبثون أن ينصتوا سعداء إلى آمال ترفيموف

(وإن لم يكونوا موافقين عليها أو مؤمنين بها) ويستمعون إلى مايعتقده في التقدم الاجتماعي ، وإلى إيمانه بأن جيلهم لم يعد ذا أهمية بالنسبة إلى حياة روسيا .وحين تصمت الجماعة مرة أخرى ، يكونون جميعاً على استعداد للرضا بلحظتهم ، فإذا ماسمعنا صوت قيثارة ابيهودوف ، ونظرنا إلى أعلى ، فإننا نحس بالريف و بالمساء في إطار من الرجاء — رجاء التحرر من المسئوليات والصراعات حول الضيعة نفسها :

(ابيهودوف يمر من الخلف وهو يعزف على قيثارته) .

ليو بوف : (غارقة في التفكير) ابيهودوف قادم — .

آنيا : (غارقة في التفكير) ابيهودوف قادم ؟

جاييف : غربت الشمس ، سيداتي وسادتي .

تروفيموف : طيب .

جاييف : (بصوت غير مرتفع ، و بلهجة من يلقي خطبة) . إيه أيتها الطبيعة، ما أعجبك ! إنك تتألقين بنور أزلي ، وأنت جميلة لاتكترثين ، أنت يامن ندعوك أماً تجمعين في طويتك بين الموت والحياة ، فتعطين الحياة ، ثم تستردينها ثانية .

غاريا : (مبتهلة) عمي !

* * *

ونغمة جاييف الخطابية المزيفة تفض هذا الانسجام، وتعود بنا إلى الحاضر وإلى الشعور بالتغير الذي يبدو على الأفق ، وتحدث نوعاً من الموقف الحرج الخاوي — تسود برهة صمت منطوية على قلق وخوف .

* * *

(يجلسون جميعاً غارقين فى أفكارهم ، فلا يوجد غير الصمت .
يسمع فيرس يتمتم إلى نفسه بصوت خافت ، وفجأة يسمع صوت من
بعيد ، كأنه آت من السماء ، شبيه بصوت وتر ينقطع ، ثم يأخذ
الصوت فى التلاشى الآسف الحزين) .

هذا الصوت الغامض يكون له أثر كأثر ضجيج ابيهودوف ليذكرنا بالمشهد الأوسع ، ولكنه (وإن كان بعيداً) صوت حاد يوشك أن يكون نذير شؤم ينصت له جميع الأشخاص وهم يحملقون نحو حافة الأفق المعتمة ، فيعكس تشيكوف على مواقفهم وظنونهم — بسرعة متوالية — أوجه المشهد المتعارضة التى تطورت أمام أعيننا تطوراً طويلاً .

* * *

ليوبوف : ما هذا ؟

لوباهين : لا أدرى ، ربما كان دلواً سقطت فى نفق منجم بعيد الغور ، ولكنه على كل حال بعيد جداً .

جاييف : وربما كان طائرا — كالك الحزين .

تروفيموف : أو بومة —

ليوبوف : (مرتعشة) شيء لا يسر ، على أية حال .

(فترة صمت) .

فيرس : كان الأمر كذلك قبل الكارثة ، كانت البومة تنعق ، والغلاية تزن دون أن تتوقف إحداها .

جاييف : قبل أية كارثة ؟

فيرس : قبل تحرير العبيد .

(فترة صمت) .

ليو بوف : أنتم تعرفون يا أصحابى ، هيا بنا نذهب .

إن ليو بوف تشعر بالحاجة إلى التراجع ، ولكن هذا التراجع يتحول إلى هروب حينما يظهر (عابر السبيل) فجأة على ظهر الطريق يسأل عن صدقة فتعطيه ليو بوف ذهباً وهى فى ارتباكها وعطفها وضميرها المثقل الجريح . فينفض الجمع و يمضى كل منهم إلى حال سبيله ، واهن العزيمة ، مخيب الرجاء .

وتبقى آنيا وتروفيموف على المسرح ، فيعكس تشيكوف المنظر عليهما ليختتم قصيدته المسرحية عن معاناة التغير :

آنيــا : (فترة صمت) الجو بديع هنا اليوم .

تروفيموف : نعم ، الجو مدهش .

آنيــا : ماذا فعلت بى يابتيا ؟ لماذا لم أعد أحب بستان الكرز كما كنت أحبه من قبل ؟ كنت أحبه بحنان فياض ، وكان يبدو لى أن ليس على ظهر الأرض مكان أحسن من بستاننا .

تروفيموف : روسيا كلها حديقتنا ، والأرض كبيرة وجميلة . . .

لقد غربت الشمس ، و بزغ القمر بما له من برودة واستثارة شهوانية عتيقة، وتلاشت الضيعة فى الظلام كما تلاشت نينوى إلى كومة من الركام تزحف عليها المزروعات . وتشيكوف يريد أن يظهر بستان الكرز على أنه قد « ذهب » ، ولكنه لا يستخدم لهذا الغرض خطة الزمن الواقعية (غروب الشمس و بزوغ القمر) وحسب ، بل يستخدم آنيا وتروفيموف أيضاً على أنهما عاكسان ، لأن الحاضر فى أى شكل من أشكاله قد ذهب عنهما فعلاً ، والمستقبل الذى لا قوام له هو وحده الشىء الحقيقى . ولقد أتاح حب آنيا الغض الجديد لحماسة تروفيموف الذهنية (كحب جوليت التى تقول : « كل شىء كالبحر ليس له حدود ») ، أتاح لها التحرر من بيت طفولتها الواقعى ، وجعلها تشعر بأنها تكون « فى

بيتها حيثما كانت » . وتروفيموف يستمد من آماله المجردة فكاكا أشد برودة وأكثر زيفاً ، وإن يكن فكاكاً مساوياً لهذا فى تمامه ، لا من الضيعة نفسها (إذ هو لا يرضى بها على أسس نظرية) بل من آنيا أيضاً (إذ يظن أن الغرام بها عمل حقير) . ثم نسمع ڤاريا القلقة وهى تنادى آنيا من بعيد ، فيجرى تروفيموف وآنيا إلى النهر ليتناقشا حول « الفردوس الأرضى » الاشتراكى وبهذه الصور المكملة للمشهد الإنسانى ، وهذا الوتر الدقيق من الشعور ، يختم تشيكوف هذا الفصل .

إن « المشهد » عنصر واحد فى بنية الفصل الثانى ، ولكنه يصور طبيعة شعر تشيكوف المسرحى ؛ ومن الواضح جد فيما أظن أن تشيكوف لا يحاول أن يعرض علينا صورة منطقية معقولة للتغير على أسلوب ماركس ، ولا حتى صورة منطقية دقيقة على أسلوب شو ، ولا هو من الناحية الأخرى يحاول أن يغرينا — كما يفعل ڤاجنر — بصورة عاطفة واحدة ، بل يشهدنا على لحظة تغير فى المجتمع ، ويطلعنا على « شجن مثير للعواطف » . ولكن عناصر الإنشاء عنده مستمدة دائماً من الواقع الموضوعى ، وهو يقدم لنا نخبة من التعقلات المنطقية والصور المختلفة والمشاعر المتباينة مما لا يمكن تشذيبه لا فى انفعال واحد ولا فى؛ فكرة واحدة ، لأنها تدل على فعل ومشهد قائمين « هناك » قبل الصيغ العقلية أو الاتجاهات المشحونة بالانفعال عند أى شخصية من الشخصيات .

إن المشهد المحيط فى « بستان الكرز » يقابل المرحلة ذات الدلالة فى الحياة الإنسانية ، والتى تكشفها جوقة سوفوكليس وتعبر عنها الأحراش البرية الخاوية فيما وراء ردهة إبسن الصغيرة ، فنفتقد فى مسرح تشيكوف جميع النقاط المحددة التى لها دلالة إنسانية ؛ وهذا هو السبب الذى يجعله يبدو محدوداً جزئياً إذا قورن بسوفوكليس — ويظهر عاطفياً وجدانياً أكثر مما ينبغى حتى لزماننا الحائر. ولكن لأنه يطور لحظات الوجدان ونظراتها الجزئية هذا التطوير الحاذق المتسع ، يمكنه أن يرى فى المشهد الصغير للواقعية الحديثة أكثر مما يرى إبسن . إن قمم الثلوج الإبسنية تباغتنا بمشهد شبه هستيرى ، ولكن « مسرح أوروبا »

الذى نستنبطه من « بستان الـكرز » يتأكد لدينا بألف انطباع مستمد من مصادر أخرى، ولربما تبينا عناصره الرئيسية فى حفلة كوكتيل فى ولاية كونكتكت أو وستشستر : بساط من العشب يعج بالثرثارين الدلقين ، وكنيسة خشبية بيضاء يابسة (بدلا من كنيسة أرثوذكسية) تكاد تخفى عن النظر عبر الحقل ، ومرور الزمن ، والصخب المـكتوم من الطريق العالى ذى الأربع شعب عند سفح الجبل — أو ربمـا ذكرتنا به فى الفقرة الأخيرة من « الأرض الخراب » بأصواتها الصادحة ، ومشاهد قبورها القديمة ، وكنيستها المهجورة ، وجمهورها المعتم الذى ينذر بالتغير على حافة الأفق . إن تشيـكوف يكشف الـكثير لأنه يقول القليل ، ويمدنا بالأساس المتين لـكثير من التعقلات المنطقية المتعارضة للتغير الاجتماعى المعاصر ، فهو إذ يقبل صراحة الواقعية الحديثة وعدم معقوليتها قبولا تاماً ، يعلو بوسيلة ما على قصورها وتحديدها ، ويمهد الطريق لتطورات لاحقة فى المسرح الحديث .

فن تشيكوف التمثيلى :

نهاية وبداية :

تلك هى الساعة التى توقظ رغبات من يجوبون البحار ،
وتفطر قلوبهم ؛ يوم قالوا لأصفى أحبائهم : وداعاً !
وهى تنفذ فى قلب الحاج بالحب ،
لو أنه سمع من بعيد صليل الأجراس
تندب وتنوح على اليوم الذى يموت .

المطهر : النشيد الثامن

علينا أن نلتمس شعر الواقعية الحديثة فى تلك اللحظات الصامته التى يظهر فيها الـكائن البشرى مستجيباً للموقف الحالى استجابة مباشرة ، ومن هذا النوع تلك اللحظات المتعددة — مبنية ، مترابطة ، مستجيباً بعضها لأصداء بعض —

اللحظات التى يحس فيها الأشخاص المنتظرون المتسكعون فى الفصل الثانى احساساً جديداً نضراً (يحسونه الواحد تلو الآخر ، وكل حسب طريقته الخاصة) بموقفهم من الضيعة المقضى عليها . ويرجع ذلك إلى الدقة التى يحاكى بهـا تشيكوف هذه الاستجابات الدقيقة ويدركها ، بحيث يستطيع أن يجعلها تستجوب بعضها بعضاً ، وتصور فى مجموعها فعلاً واحداً فى مجال الشعر وإيحاءاته ودلالته العامة . فلقد كان لتشيكوف ، كما كان لكبار الكتاب المسرحيين ، ما يمكن أن نسميه أذناً تصغى للفعل ، يمكن مقارنتها بأذن الموسيقى المدربة على سماع الأصوات الموسيقية .

والفعل الذى يحاكيه تشيكوف هذه المحاكاة فى الفصل الثانى (فعل الأصغاء فى لحظة تحرر من ضغط الواقع العملى إزاء التغير المنتظر) يردد بدوره أصوات عدد من الشعراء الآخرين: فهنا يحضرنا « شعر لافورج Laforgue » فى الصالونات وحجرات الانتظار ، كما تحضرنا أعمال أخرى نبتت فى فترة الهدوء التى سبقت الحرب العالمية الأولى ، حينما كان الشعراء فى ذلك الوقت يتحدثون عن شىء واحد إلى حد ما ، وكانت أعمالهم ، كأصوات فى مجادلة لا تنتهى ، تساعد على تفسير بعضها بعضاً ; ومن هنا كان المبرر والغرض من البحث عن المقارنات . إن النشيد الثامن من « المطهر » بعيد جداً عن « بستان الكرز » من حيث الزمان والمكان ، ولكن هاتين القصيدتين تردد إحداهما صدى الأخرى ، وتؤكد إحداهما الأخرى . وبالتفكير فيهما معاً يستطيع الإنسان أن يبدأ فى إحلال فن تشيكوف المسرحى محله ، وأن يفهم الغرض والقيمة فى إحالته للفن إلى حدود تمثيلية ، وفى التحديدات الأكثر وضوحاً التى يتقبلها بفعله ذاك ، لأن دانتى يتقبل مثل هذه التحديدات فى هذه المرحلة ، ولكنه يحدد موضع نمط الفعل الذى يعرضه هنا فى نقطة بعينها من خطته الواسعة .

وربما كانت الإحداثيات الواضحة التى يحدد بها دانتى الفعل فى النشيد الثامن كافية بذاتها لتعطى المرء مفتاحاً للمقارنة بينها وبين « بستان الكرز » : فنحن فى وادى الحكام المنبوذين الذين فقدوا النور فراحوا يأسون على تبذلهم

بالرغم منهم ، تماماً كما تأست ليو بوف وجاييف ؛ ومدخل المطهر يقع وراءنا في حين أن المطهر نفسه بما فيه من عمل وفكر وجهد أخلاقي مأمول لا يزال في مكان ما أمامنافيما وراء الليل الذي بدأ الآن يرخي سدوله . إنه آخر النهار ،والليل فوق رءوسنا يتحرك ببطء ، ونحن منتظرون مترقبون منصتون من ساعة الغروب إلى وقت الظلام إلى طلوع القمر . و يستطيع الإنسان إذا هو نظر بمزيد من الدقة إلى هذا النشيد أن يرى دانتي الحاج ، والحكام المنبوذين الذين يلتقي بهم ينصتون و ينظرون كما تفعل شخصيات تشيكوف في الفصل الثاني : فالفعل هو الفعل في كلا الاثنين ، استجابة صبيانية غريزة ، وخضوع لاروية فيه لكل ما هو واقع فعلي ، مُخبر بمعاناة التغير . فدانتي المؤلف ، لدواعيه الواسعة الكاملة الوعي إذ يعمل هنا بالحساسية التمثيلية الفطرية ، يؤلف بين عناصر محددة تحديداً حسياً أو وجدانياً لا تحديداً عقلياً ولا لفظياً ، والإيقاعات والوقفات والمؤثرات الصوتية التي يستخدمها تشبه إلى حد مدهش نظائرها عند تشيكوف فهو يظهر نفسه بهذا — دانتي « الحاج الجديد » — كأنما يلتقي بهذا النمط من الوعي لأول مرة : لقاء رقيقاً وعلى غير علم كلقاء جاييف به حينما يشعر فجأة باتساع المساء ، وقبيل أن يزيف الإدراك الحسي بجملته الاعتراضية المحيرة عن الطبيعية .

فلئن كان دانتي لا يسمح لنفسه بوصفه فناناً و بطلا إلا بالحساسية الفطرية التي للطفل والساذج والقديس بطبيعته في هذه المرحلة من مراحل الصعود ، فما ذلك إلا لأنه ، كشأن تشيكوف ، يمثل لنا عتبة أو لحظة تغير في التجربة الإنسانية . فهو يريد أن يكشف عن إمكانيات النفس التي لا حدود لها فيما قبل اللحظات التي تتحقق فيها أخلاقياً وعقلياً أو بين هذه اللحظات ؛ فالحاج في النشيد الثامن طفل ، وطفل يتغير ، ولحظات التغير التالية مختلفة ، ولكنه هنا يكاد يضيع «لولا رحمة الله» ، فإن كل المخاطر حاضرة . ومع ذلك فهو لم يستقر على جانب بعد ، إذ يملك أن يجد نفسه مرة ثانية على نحو أصدق . وهو في كل هذا مواز لتشيكوف تمام الموازاة ، ولكن لما كان دانتي ينظر إلى هذه اللحظة على أنها لحظة فحسب في مراحل الصعود ، فإن النشيد الثامن مبني بطرائق

مغايرة لطريقة بناء الفصل الثانى فى «بستان الكرز» — طرائق لا يمكن لقارىء «المطهر» أن يفهمها إلا إذا نظر وراءه من فوق قمة الجبل؛ فهنا لك سوف يرى الحنين الذى يلقى على النشيد الثامن ضوءاً جديداً ، وسوف تكون جميع العناصر المادية ، من الأفعى فى العشب إلى الأشباح المجنحة التى تحوم على أطراف الوادى كصقور الليل ، سوف تكون مفهومة للعقل ، وستأخذ مكانها فى إطار أعم وأشمل دون أن تفقد ماديتها . فلقد وضعت قصة دانتى فى المشهد وراء القبر حيث يكون لكل فعل إنسانى علاقته بالحقيقة القصوى ، وإن كانت علاقة لا تتضح إلا تدريجياً ؛ ولكن شخصيات تشيكوف ترى فى أمشاجها وتشابكها العاطفى الدنيوى : أى فى العالم المعاصر كما يتراءى لكل إنسان — لا يرى فيه شىء فيما وراء خط الأفق الأرضى، وما فيه من علاقات التغير الاجتماعى — حيث مصير العالم هو الحقيقة القصوى فى مسرح الواقعية الحديثة ، فلا خفاء هناك . وعلى الرغم من وعى إبسن وتشيكوف بكل من التاريخ والجهد الأخلاقى ، إلا أنهما لا يعرفان ماذا يفعلان بهما — ربما كانا يكشفان نظرات وهمية وحسب ، أو «مساخر يستأنفها الزمن» فلئن كان تشيكوف صدى لدانتى ، فما ذلك بسبب ما فهمه فهماً أصيلا ، ولكن بسبب الدقة التى كان يرى بها تلك اللحظة من لحظات الفعل فيحاكيها .

فإذا فكر المرء فى أمر الجيل الذى يفترض أن آنيا وتروفيموف ينتميان إليه ، اتضح له أن الدوافع والدواعى الجديدة التى كانا سيلاقيانها بعد أمسيتهما الملهمة معاً ، لم تكن من النوع الذى يحيل روسيا كلها ولا العالم كله إلى حديقة ؛ وما كانت الإمكانات التى عرضها تشيكوف فى تلك اللحظة من التغير لتتحقق فى الحروب والثورات التى تلتها : فالذى تلاها فعلا كان بالأحرى ذلك الفراق والتدمير ، وتلك البعثرة والهجرة إلى غير هدف معلوم ، مما كان تشيكوف يحس بأنه ممكن الحدوث . ولكن حدثت فعلا تجديدات وتحققت الإمكانات الدفينة فى حقل الفن الدرامى بعد تشيكوف ، ففى فنه التمثيلى « استدارت الرغبة » فعلا إلى جذورها الأصلية ، وإلى استجابتها المباشرة ، وإلى تحركات

النفس قبل قصرها وتحديدها وتحقيقها فى غرض منطقى معقول . وهكذا يكون تشيكوف قد كشف عن الإمكانات الدفينة إن لم تـكن فى حياة العصر فلا أقل من أن تـكون فى طرائق رؤية الحياة الإنسانية وعرضها ؛ وإن لم تـكن فى المجتمع فلا أقل من أن تكون فى الفن الدرامى . والنتيجة الأولى لهذه المجهودات المعترف بها لدى الجميع ، هى الوصول بالواقعية الحديثة إلى منتهى كمالها فيما أخرجه مسرح موسكو للفن ، وفى أولئك الذين تعلموا منه . ولـكن غاية الواقعية الحديثة كانت كذلك عودة إلى المصادر العريقة جداً ؛ وربما أمكن فى عصرنا هذا أن نقتفى أثر المجهود الخصيب لموضوعية تشيكوف المتواضعة فى عدد من الأشكال الدرامية لا يمكن أن تنتمى إلى الواقعية الحديثة بحال من الأحوال .

إن أصول الصنعة التمثيلية أو «التكنيك» التمثيلى لمسرح موسكو للفن يرتبط فى تطوره الأخير بفن تشيكوف المسرحى ارتباطاً وثيقاً يجعل من الصعب تحديد أيهما هو المفتاح الأكثر أهمية ؛ فقد اقترب كل من ستانسلافسكى ونميروفتش دانتشنكو من جانب وتشيكوف من الجانب الآخر إلى نفس التصور : فـكلا الفريقين كانا يبحثان عن موقف ومنهج يكون أقل استخفاء وأصدق تصويراً للتجربة من الاستجابات المحفوظة فى المسرح التجارى ، فقد كان مسرح موسكو للفن يعلم ممثليه كيف يستجيبون تلك الاستجابة الـكاملة المباشرة التى هى أصل الشعر فى أوسع معانيه ، وكانوا يغرسون فى الممثل الحساسية التمثيلية لـكى يطلقوا له الحرية ليحقق بفنه المواقف والأفعال التى تخيلها الـكاتب المسرحى .

وقد كانت مسرحيات تشيكوف تستلزم فى الممثل هذه الدقة وهذا الانطلاق فى الخيال ، وكان إخراج مسرح موسكو للفن لمسرحياته دليلاً على الـكمال وعلى الشعر الدفين فى الواقعية الحديثة . والواقعية الحديثة التى من هذا النوع لا تزال حية فى أعمال كثير من الفنانين ممن تأثروا إما بتشيكوف أو بمسرح موسكو للفن ففى أمريكا مثلا نجد كليفورد أودتس ، وفى فرنسا فلدراك وبرنار ، وهناك

السينما الواقعية التى يعتبر فيلم «السيمفونية الريفية»[1] Symphonic Pastorale مثالا حديثاً لها .

ولكن غرس « الحساسية التمثيلية » هذا الذى يصل بالواقعية الحديثة إلى نهايتها وكالهاء يمهد طريقاً جديداً كذلك إلى كثير من الأشكال والصور الدرامية الأخرى ، فإن «تكنيك» موسكو إذا تطور تطوراً ملائماً وفهم فهماً ناقداً يساعد المخرج والممثل على أن يجد الحياة فى أى شكل مسرحى . وقد تمكن مسرح موسكو للفن قبل الثورة من إحياء «هاملت» و « كارمن» وفواصل[2] سرفانتس وكوميديات الكلاسية الجديدة على اختلاف أنواعها ؛ وكثير من الأعمال الأخرى لم تكن واقعية بالمعنى الحديث على الإطلاق .

وكان الأساس فى تفوق رينهارد «تكنيك» تمثيلى صميم الصلة بهذه ، كما استخدمه كوبو فى «الكوفييه كولومبييه » لا ليجدد فن التمثيل وحده بل ليجدد فن الكتابة المسرحية أيضاً . ولسوف أعود إلى هذا التطور فى الفصل الأخير حينما أناقش مسرحية « نوح » لأوبى ، تلك المسرحية التى تقوم على أنماط الوعى التشيكوفى ، وإن كانت تعلو على تصور الواقعية الحديثة مستعينة بقصص الإنجيل .

وكثيراً ما يعقب الفترات التى تكتب فيها مسرحيات عظيمة ظهور

---

(١) فى الأصل إحدى روايات الكاتب الفرنسى الشهير أندريه جيد . (المترجم) .

(٢) فى الأصل interludes وهى لفظة يصعب تحديد معناها إلا أنها بصفة عامة تطلق على أية مسرحية قصيرة تقصد إلى المتعة والتسلية دون أن يكون لها هدف أخلاقى واضح ؛ ولذلك فهى غالباً ما تكون ذات طابع هزلى . وقد ظهرت هذه الفواصل أو المسرحيات الهزلية فى أواخر العصور الوسطى وطوالع عصر النهضة ، ولعبت دوراً هاماً فى تطور المسرح الأوروبى ؛ وقد تمثلت هذه الفواصل فى هزليات هانز ساكس Hans Sachs فى ألمانيا ، وآدم دى لاهال Adam de la Halle فى فرنسا ، وجون هيود John Heywood فى انجلترا ، وسرفانتس Cervantes فى إسبانيا . (المترجم)

ممثلين عظام يحملون عبء الإبقاء على حياة المسرح بضعة أجيال ؛ هكذا كان سيدون وماكريدى ونظراؤهما ممن أبقوا على أدوار شيكسبير الرائعة بعد أن تلاشى مسرح شيكسبير ، وهكذا أيضاً ، بعد مرحلة أخرى من الانحلال ، كانت التمثيليات الصامتة فى « كوميديا الفن » Commedia dell'Arte المبنية على موضوعات تيرينس وبلوتس حينما فقد المسرح الكثير من معناه . ويبدو أن تقدم الواقعية الحديثة من إبسن إلى تشيكوف كان فى بعض نواحيه ذبولاً وانحلالاً من هذا النوع : فلم يكن تشيكوف يتطلب المجال العقلى أو المعانى الأساسية التى كان يتطلبها إبسن ، وعند بعض النقاد أن تشيكوف لم يكن يبدو كاتباً مسرحياً أصيلاً بل كان مجرد مقلد متطور إلى حد كبير ، أو مجرد هاو مسرحى . ولكن مسرح الواقعية الحديثة لم يكن يفى بمطالب إبسن ، فكان تشيكوف أستاذ هذا المسرح الكامل والمسيطر على مشهده الصغير . ولئن اختزل تشيكوف الفن المسرحى إلى حد كبير ، فما فعل ذلك بوعى كامل منه ، بل نزولا على المقتضيات الفنية والإحساس الدقيق بالواقع ، ومن ثمة رد الفن الدرامى إلى جذوره القديمة التى يمكن أن ينمو فيها نبات جديد .

ولكن تراث الواقعية الحديثة ليس هو الصورة الوحيدة للمسرح فى عصرنا فإن خشبة المسرح نفسها التى تكذب ادعاء الصدق الواقعى ذا الصبغة العلمية الكاذبة والذى لا فن فيه ، جزء من هذا التراث . ومعظم كتاب المسرحية المعاصرين يقبلون خشبة المسرح « من حيث هى خشبة مسرح » ، ويحاولون بهذا أن يهربوا من ألوان القصور الواقعى كلها ، وسأمثل لهذا الجهود فى الفصول التالية بأنواع متعددة من المسرحيات الحديثة .

الفصل السادس

الخصائص المسرحية عند شو وبيراندللو

نزعة شو المسرحية :

المنصة وحجرة الاستقبال :

تقليد الخروج على كل تقليد ، ذلك التقليد الغريب فى الواقعية الحديثة كثيراً ما يوصف بأنه تقليد الحائط الرابع[1] : إذ نتظاهر نحن المتفرجين بأننا لسنا حاضرين على الاطلاق، إلا خلف ذلك الحائط الرابع غير المرئى للردهة التى تكونها منصة التمثيل تكويناً دقيقاً محكماً ، وهو تظاهر يصعب الاستمرار فيه. وقد ازدهرت إلى جانب الواقعية الحديثة كثير من الأشكال والصور الدرامية التى قبلت خشبة المسرح على هذا الوضع قبولاً صريحاً ، وقبلت المتفرجين على أنهم حاضرون حضوراً لا شك فيه ؛ فالأوبرا والباليه وكثير غيرهما من أنواع الكوميديا تنحو هذا النحو فى الزمن الحاضر بدعوى أنها ليست مسرحيات جادة كل الجد — بل هى « مجرد » ألوان من الموسيقى أو التلهية أو الفكاهة .

إن الكوميديا فى أى عصر من العصور تفترض وجود النظارة ، فهى بهذا لا تستطيع أن تتظاهر بالواقعية الحديثة بالدقة المعهودة فى إبسن وتشيكوف ،

---

(١) نظرية الحائط الرابع تلك هى الدعامة الأساسية فى المسرح الواقعى الحديث . وهو المسرح الذى بدأه ابسن ومضى فيه شو ، والذى يختلف كل الاختلاف عن مسرح شيكسبير تماماً كما اختلف مسرح شيكسبير عن مسرح سوفوكليس كل الاختلاف . ومؤدى هذه النظرية أنه لما كان المسرح تصويرا للحياة بل الحياة نفسها ، وجب أن تكون المسرحية واقعية فى موضوعها وفى طريقة عرضها . . . تتناول مشكلات حقيقية منزوعة من واقع الحياة لا حكايات خرافيـة مستمدة من عالم الخيال ، وأن يعرضها أشخاص حقيقيون من لحم ودم لا نماذج مستوحاة من الأساطير وكتب التاريخ ، وأن يعرضوها بلغة النثر لأن الناس فى الحياة الواقعية لا يتكلمون إلا نثراً أما الشعر فمجاله الملاحم والقصائد الغنائية . وبهذا تصبح خشبة المسرح أشبه بغرفة حقيقية فى بيت حقيقى ، يدخله المتفرج فيرفع له الستار أو الحائط الرابع من هذه الغرفة لكى يشاهد ما يدور فعلا فى بيوت الناس . (المترجم)

نعم ؛ إن تشيكوف يكشف عن أوجه كوميدية فى فعله ويتوقع منها ضحك الجمهور ، ولكن تقليده لا يسمح بالعلاقة بين المسرح والمنزل ، فلا ينكسر التظاهر بالواقع الفعلى غير المنسق وغير المسرحى على الإطلاق . وأنواع الكوميديا من الناحية الأخرى تتقبل لوناً من النظرة المحدودة تشترك فيها مع النظارة باعتبارها أساساً للتسلية ، فإنها تظهر الحياة الإنسانية فى صورة كوميدية لأنها تظهرها متسقة على أساس ضيق التحديد و بالتالى غير واقعى . ولهذا فهى تتفق مع تعريف المستر إليوت للتقليد : فهى تشويهات متفق عليها أو أشكال أو إيقاعات مفروضة فرضاً صريحاً على عالم الفعل ، فحينما نفهم تقليداً كوميدياً نرى المسرحية رؤية العلم الربانى المحيط ، فنعرف ما يحرك العرائس ولكننا لا نراها على أنها واقعية — فحينما يضرب سكاراموش علقة ، لا نشعر بالضربات بل نشعر بفكرة الضرب فى تلك اللحظة كأنها فكرة مضحكة ، فإذا كانت العلقة حقيقية أكثر مما ينبغى ، أو كانت تكسر إيقاع الفكر الخفيف عندئذ يضيع الضحك وتتلف الكوميديا . ومن هنا زودتنا الكوميديا بمفتاح من المفاتيح الرئيسية لتطور الأشكال والصور غير الواقعية فى المسرح الحديث ، ومن هنا أيضاً ظهر الغرض فى هذه الدراسة من وراء تدبر الإلهام الكوميدى عند شو .

وأقول « إلهام شو » لأن إحساس شو الكوميدى الفريد ، على نصوعه وصبغته المسرحية وعدم إمكان أن تخطئه أفهام السامعين ، لم يجد قط تقليداً كوميدياً متسقاً ، يقارن فيه بتقليد موليير مثلا ، يمكنه أن يتحقق فيه تحققاً كاملا . فهو يعترف بجمهور النظارة ولا شك ، وهو يمثل من أجل جمهور الصالة منذ البداية ، ومع ذلك فإن شو فى الجزء الأول من حياته المسرحية لم يميز بين أهدافه و بين واقعية إبسن ، و يبدو أنه فيما بعد قد وحد بين أغراضه و بين أغراض بر بيه — وذلك فى مقدمته لـ (ثلاث مسرحيات) لبر بيه ، ولكنه لم يعرض قط قضية بسيطة كما فعل بر بيه ، قضية فيها منطق محكم واتساق مطرد .

وهو فى هذه المقدمة نفسها يزجى آيات الاحترام إلى وسائل التسلية فى مسارح حى البوليڤار الآلية، وذلك فى عبارات ساخرة من نوع يقود الإنسان إلى افتراض أنه لا يمكن أن يسيغ استخدام كل هذه الوسائل . ومع ذلك فإن المسرحيات التى كتبها قبل الحرب العالمية الأولى كانت تتصف (ضمن ما تتصف به من صفات أخرى) بأنها كوميديات الردهة العاطفية المعهودة فى كوميديات البوليڤار «التى تنزع إلى الحركة الدائمة» وتختتم بتلك «الخاتمة السعيدة التى تتملق أذواق الجماهير» على حد وصف هنرى جيمس لها .

وتتصف فى الوقت نفسه بأنها شووية Shavian ، وهى صفة محددة مثل تحديد صفة « كيخوتية » Quixotic ، فكلما انتقل شو من حقبة إلى حقبة وظل تفكيره وقراءته نشيطين كما هما دائماً ، ازداد وعياً بذاته وشعوراً بنفسه . وعلى الرغم من أن المسرح الذى بدأ بالكتابة له قد انتهى تقريباً ، إلا أنه هو نفسه كان لا يزال يتكشف متألقاً ، يصارع فوق المنصة الخالية ؛ وهكذا تتضح طبيعة إلهامه الكوميدى . وربما أمكن للانسان فى هذا الطور أن يدرك شيئاً عن الصعوبات الغريبة للكوميديا الحديثة ، وشيئاً عن الوسائل التى أدت إلى إحلال بعض الأشكال والصور التالية محل الواقعية الحديثة .

ولقد أشار المستر إريك بنتلى فى دراسته العظيمة الفائدة عن « چورج برنارد شو » إلى أن ملهاة شو فى مبدئها كانت تقوم على نفس حجرة الاستقبال المستنيرة التى قامت عليها ملهاة أوسكار وايلد ، و « الماچور بربارا » شاهد على هذه الفترة المبكرة من تطوره ؛ فإن حجرة استقبال ليدى بريت تشعر بأنها ثابتة ومستقرة ثبات واستقرار العالم التقليدى — الإغريقى والإليزابثى . ولكنها حجرة صغيرة واضحة صغر الصورة الفوتوغرافية ووضوحها ، فهى الصورة اللندنية للعالم البورچوازى . ومن الممكن قراءة قصة المسرحية على أنها ملهاة ردهة عاطفية نموذجية لحرفة النقل ، فالليدى بريت سيدة سخيفة من سيدات المجتمع ، وإن تكن سيدة محببة ؛ وزوجها المغترب ، أندرشافت ، صانع ذخيرة

على ثراء أسطورى وذوحكمة ورأفة سابغة ؛ وابنتها بربارا ماچور مخلصة وإن كانت فتاة مضللة فى جيش الخلاص ، وهى على غرام بأستاذ اليونانية كوزنز ، الشخصية التى اقترحها الأستاذ جلبرت موراى . والمسألة الرئيسية هى المسألة بين بربارا وأبيها : هى الفضائل النسبية لجيش الخلاص ولصناعة الذخيرة بوصفها أموراً يجب إنقاذها ، وكوزنز لا يوافق على كل من جيش الخلاص وصناعة أندرشافت للذخيرة المدمرة ، إلا أن الأمر ينتهى به إلى الزواج من بربارا ووضع ذكائه اليونانى المدرب وحماستها النشيطة المنعشة أيضاً فى خدمة إنتاج قنابل أكبر وأحسن . ويبدو أن شو يريد منا أن نصدق أن بربارا كائن بشرى واقعى فى دورة الحياة لا مجرد صورة هزلية « كاريكاتير » ، وأن نأخذ انحيازها الدرامى إلى صناعة أبيها مأخذ الجد . وهو على كل حال يبتهج ، ويستحثنا على الابتهاج فى نهاية حكايته عندما تتآلف الفتاة والرجل والنقود ، ولربما عاد النظارة إلى بيوتهم (بالرغم من المجادلات الفطنة التى سمعوها) ضاحكين دامعين ، مبسوطين انبساطاً لذيذاً على الإجمال لما نالهم من الصدمة — وذلك لأن الأساس الآمن لعالمهم الصغير ، أو أبدية حجرة الاستقبال ، لم يوضع مطلقاً موضع السؤال الجاد ، فأين من هذا كله مزية شو ؟

قد تؤخذ المسرحية على أنها قضية ، أو دليل على أن صناعة الذخيرة هى طريقة الحياة التى يجب المحافظة عليها ؛ وهذا فى الواقع أساس من أسس المجادلات الفطنة الكثيرة فى المسرحية . وإنها لفكرة هزلية إلى حد مدهش ، ولكن ما أبعد شو من أن يعرض موضوعه هذا بمثل ما كان بريبه يعرض قضاياه ؛ فإن لقضيته هنا — حسب الطريقة التى يستعملها بها — لأعماقاً من السخرية لم يحلم بمثلها بريبه : لأن شو لا يؤمن بها ولا يكفر ، وعلاقتها بالواقع علاقة غير مهضومة مطلقاً — وقل مثل ذلك فى علاقتها بالقصة العاطفية التى يدمجها شو معها . وثمرتها كامنة فى خصوبتها المسرحية : إذ أنها مفارقة يمكن أن تكون محل جدال لا ينتهى ، ولكنها ليست الحقيقة على أى مغزى يعتقد بريبه أنه يقيم

عليه الدليل . والشخصيات نفسها متصورة على أساس شبيه بهذه المفارقة ، فيما عدا بربارا التى يفترض فيها — كما أسلفت — أنها فتاة واقعية . ولكن ليدى بريت وأندرشافت ، وكل من عداهما من صغار الشخصيات له خطته أو سياسته المتناقضة ؛ فتناقض ليدى بريت هو أنها تريد أموال أندرشافت وعقيدة كنيسة انجلترا معاً ، وهما شيئان متعارضان منطقياً ، ولكننا إذا سلمنا بهذه المصادرة اللاأقليدية ، فكل ماتفعله بعد ذلك مطرد اطراداً منطقياً لاغبار عليه ؛ وهذا هو الأمر مع أندرشافت الذى يتظاهر بالحكمة والرأفة والتفرغ الكامل للتحطيم والخراب . ولا شك أن هذه الخطط أو السياسات توضح مواقف حقيقية فى المجتمع المعاصر ، ومن هذه السياسات العقلية فى المسرحية ، كما نوقشت وتطورت ، تتكون بنية الحياة العقلية النشيطة التى نستمتع بها ؛ ولكن العلاقة بين هــذه الحياة العقلية — أو هذه المهزلة العقلية — و بين الواقع الإنسانى لا تزيد فى تحديدها على العلاقة بين القضية المتناقضة و بين الحقيقة . و بهذا تصبح المسرحية امبة رههة مبنية على حرية العقل فى تسمية أى شىء ثم تعقله ، دون أن يتحول قط من التصــور إلى الشىء نفسه — أى الإمبراطورية البريطانية والخطيئة الأصلية ، خفيفتين محمولتين كالرسم الهندسى لدى المخططين الاجتماعيين والمهندسين البشريين . وشو الأخلاقى يدعونا إلى هذا الحوار النشط لأسباب علاجية كما يفعل المدربون الرياضيون إذ يستفزون للملاكمة أو للعب الكرة : لا للكسب ولا للتدليل على أى شىء ، بل من أجل لياقة بعينها لائقة فى الفراغ الأخلاقى ؛ إلا أن شو المهرج ينظر إلى سرعة انتقالنا وسرعة انتقاله من حال إلى حال كأنهما مهزلة مخيفة مرعبة .

فإذا ما فكر المرء فى هذه العناصر — عناصر القصة العاطفية والقضية الهزلية العميقة التناقض وابتهاج النظارة — فلربما أصيب بعسر هضم روحى ؛ [illegible]

ذلك أن أساسها فى عالم تجارة النقل لم ينتهك أبداً ، فهى مقبولة على هـــذا

الأساس باعتبارها سلسلة من الفكاهات التي لاتمس شيئاً من الأشياء . ومازالت كوميديات شو التي كتبها في تلك الحقبة ترضى سكان ضواحينا المترفين وتمتعهم ، ولكن شو نفسه أصبح لا يرضى بها بعد أن تغير العالم وظهر أن حجرة الاستقبال اللندنية أقل من أن تكون شيئاً أبدياً لا يتغير ؛ فقد بدأ في تخطيط مسرحيته « منزل القلوب الكسيرة » منذ حوالى خمس وثلاثين سنة مضت .

ففي « منزل القلوب الكسيرة » بنيت آلة الحوار الدائمة الحركة على نفس الأساس الذي بنيت عليه في « الماجور بربارا » ؛ لكل شخصية فيها سياسة متناقضة تدافع عنها ، ولها لقبها ومنطقها ، في الردهة النشطة المتحررة التي لا قيود فيها على أحد . فهكتور مثلا شخصية لا غبار عليها باعتباره زير نساء مغروراً له بطولاته في ميدان الأعمال ،والكابتن شوتوفر بوصفه علامة ، عنده استعداد خلقي لأن يكون ماجناً ثرثاراً وكهلاً عقيماً يعتمد سراً على شراب النبيذ ، فيتبدى ها هنا الإلهام الهزلي لشو على أحده وأعمقه . ولكن شو في هذه المسرحية يقترب اقتراباً شديداً من عرض إلهامه هذا في تكامل الفن وموضوعيته ؛ فيقترب من قبول النظرة المحددة التي يتيحها رأيه في الفعل بوصفه تحققاً ، ويكاد يعثر على الشكل الدرامي المناسب لتطور الدراما الزماني ، فلا هو شكل دسيسة البوليڤار ، ولا هو القضية المعهودة عند بريه التي حاول استخدامها في « الماجور بربارا » ، بل هو مجرد مسرحية خيالية ذهنية Fantasia كما يسميها . هذه الفكرة عن الشكل الدرامي مستمدة من تشيكوف كما يقول في مقدمته لهذه المسرحية ، وإحدى الوسائل لفهم اتساقها الرائع وشعورها الذاتي هي أن نقارن بينها وبين رائعة تشيكوف . لقد كان هذا العرض لمسرحية « بستان الكرز » هو الذي أوحى إلى شو حينما رآه قبل الحرب العالمية الأولى فعثر فيه على مفتاحه — لأن تشيكوف كان يرى في حجرة استقبال ما قبل الحرب صورة « أوروبا المتمدينة المترفة قبل الحرب » كما يصفها قلم شو ، ولا يرى فيها الأبدية والخلود بل يراها تنحل بمشهد منا وتحت أبصارنا ، وإن أسلوب الفعل الإنساني ذا الدلالة ليس في التعقل المنطقي بل في

المعاناة المباشرة من إدراك التغير . لقد كانت النظرة التشيكوفية المعارضة على المسرح البورجوازى للحياة الإنسانية هى التى جعلت شو ينتبه إلى طبيعة نظرته هو وما لها من حدود .

وهكذا يظل المشهد الظاهر هو مشهد الردهة المتحررة ، ولكن هذه الردهة فى « منزل القلوب الكسيرة » لم تعد تشعر بأنها الحقيقة كلها : فإننا نشعر فيما حولها وفيما وراءها بالظلام الخارجى والقوى غير المخططة للعالم المتغير الحديث . ومازالت حياة المسرحية قائمة على صياغة النعوت والألقاب، و إقامة الأسوار المنطقية ولكننا نرى الآن أن العقل المتحرر ، وإن كان كامل القدرة فى نطاق عالمه ، عاجز بين قوة الثروة والحرب ودولاب المال والأعمال والصناعة من ناحية ، و بين العواطف الرخيصة أو القاتلة للنفس غير المؤمنة من ناحية أخرى . والردهة نفسها التى هو فيها حر يلعب لعبته اللانهائية ، قد تبلورت فى شكل الغلاف الرقيق العازل .

وبسبب هذا البعد الجديد — بسبب أن شو قد أصبح يضع مشهده فى نظرة أوسع — أخذ يفهم الشكل الواقعى ، أو التطور الزمانى لفعله فهماً أكثر دقة بكثير ؛ فلا شىء يحدث فى هذه المسرحية كما لا يحدث شىء فى « بستان الكرز » ولذلك فليست هناك قضية تثبت أو قضية تدحض ، فالناس يجيئون و يذهبون،وتجىء كذلك غرامياتهم وتذهب بالسهولة التى لامعنى لها والتى نجدها فى بيت القرود ، ودسائسهم التى لا تنتهى من أجل الثروة أو النفوذ والتى تحدث بعيداً عن الخشبة نكون على علم بها ، ولكن الاهتمام مركز على موضعه : لا على الحوادث ولا على تساوقها القصصى ولا على ما يحدث لأى فرد ، بل على القدر غير المقدور ، والمهزلة التى لا جرم لها من جانب العقل المتحرر نفسه . وهذا فيما أظن هو المعنى الذى قصد إليه شو بعنوانه الجانبى الذى وصف به المسرحية من أنها « خيالية ذهنية Fantasia على الأسلوب الروسى فى موضوعات انجليزية » ؛

فقد كان تشيكوف يرى شخصياته «كأنهم» يمانون ، ولكن شو ، باستعداده الخلقى ، كان يراهم «كأنهم» متيقظون كل التيقظ ، منطقيون أحد ما يكون المنطق . فلئن كان الشكل المجرد لهاتين الصورتين المتكاملتين من الفعل الإنسانى متشابهاً فيهما إلى هـذا الحد ، فلعل لهذا دلالته ؛ وعلى كل حال فإن المقارنة بين المسرحيتين مثل صالح لما دعوته المنظورات الجزئية للمسرح الحديث .

ولكن على الرغم من صبغة « منزل القلوب الكسيرة » الفنية وشعورها الذاتى الأعظم وزناً ، إلا أن فيها بعض الشوائب ؛ فإن إيلى ، مثل الماچور بربارا ليست مصطبغة بصبغة موضوعية كاملة ، بل إن المؤلف ليشعر نحوها ، ويريد منا أن نشعر نحوها بالعطف الذى ينتهك تقليد المسرحية الهزلية . وكذلك عندما تحل نهاية المسرحية وتبدأ القنابل فى السقوط ويحين موعد انصراف الجمهور ، لا يملك شو نفسه من أن يقدم بعض المواعظ : كأنما يريد أن يقول إنه لا حاجة بنا إلى قبول رؤياه الهزلية إطلاقاً إن كان لنا أن نصلح من طرائق حياتنا ، وأننا فى الحقيقة على ما يرام . فكأن الطبيب والأنيس فى حجرة الاستقبال معاً لم يجدا بديلاً منهما فى المهرج الملهم ، ونظرته غير الأنانية إلى الفعل على أنه فعل منطقى يدور فى فراغ . وهكذا نصل إلى عقدة المشكلة : وهى لماذا لا يجد إلهام شو ، على قوته وحيويته ، تقليداً متسقاً وقالباً مقبولاً لدى الجميع ؟

لم يجد شو مطلقاً أى أساس مقبول متفق عليه من الجميع فى الواقع خارج نظرته الكوميدية الخاصة به ، يمكن أن يحدد هـذه النظرة تحديداً موضوعياً متسقاً ؛ فإن كل كوميديا هى كوميديا تقليدية ، وبالتالى غير واقعية . ولكن شو لا يفرق بين الواقع و بين نظرته الساخرة إليه ، ومعنى هذا أن نظرة شو ، أو إلهامه الكوميدى هو نوع من السخرية الرومانسية : أى أن أساس موضوعاته وشخصياته العقلية وحركة الحوار هو المفارقة « غير المحلولة » Unresolved فإذا كان « للعقل المتحرر » أن يتحرر فعلاً ، فينبغى أن تكون حريته حرية قفص

السنجاب ، وأن تكون حياته (التى لا بداية لها ولا وسط ولا نهاية) حياة لا شكل لها كسباق السنجاب المستمر بلا انقطاع .

ولقد درس هانس كاستورب Hans Castorp وستمبرينى Settembrini موضوع السخرية فى كتابهما « الجبل السحرى » The Magic Mountain ، فكان النوع الوحيد الذى يوافق عليه ستمبرينى هو ما يسميه « السخرية الكلاسية المباشرة » حيث الغموض مجرد أسلوب بلاغى ، وحيث المعنى الذى يقصده الساخر لا خطأ فيه . وأنا من جانبى أفضل تسمية هـــذا النوع باسم « الكلاسى الجديد » تمييزاً له عن سخرية سوفوكليس ، ولأنه بالتأكيد من نوع سخرية موليير ؛ خذ مثلا خطة مريض الوهم لموليير والمسمى آرجان : إنهـا خطة غير معقولة كخطة ليدى بريت ، ذلك أن أرجان يتخذ من المرض مهنة ، وهو (كإحدى شخصيات شو) مستعد أن يتقبل كل النتائج المنطقية المترتبة على موقفه . ولكن استحالة موقف آرجان ولا معقوليته أمران واضحان منذ البداية فى ضوء الحس المشترك القوى عند الناس الشرفاء لموليير ، أولئك الذين قصدت قصة آرجان إلى إمتاعهم . وهكذا ظهر الشكل الزمانى المسرحية : فسوف تكون برهان « خلف وإحالة »[1] Reductio ad Absurdum على دعاوى آرجان المستحيلة ، وذلك بالانتقال من المنطق إلى الواقع ، ومن معقولات آرجان إلى ما يمكن أن يفترضه موليير أن جمهوره يرونه مباشرة ، فإذا اكتمل البرهان انتهت المسرحية ؛ فكلا التقاليد الكوميدى والشكل الدرامى قد اتخذا موضوعيتهما من الحس « المشترك » بين جمهور النظارة . هذا الإحساس المشترك والمتفق عليه بين الجميع هو الذى لا يقبله شو كما لا يقبله هانس كاستورب — سواء أكان ذلك لأنه لا يستطيع الوقوف على أرض مشتركة بينه و بين جمهوره ، أو لأنه يحد من انطلاق العقل الذى يتطلبه .

---

(١) من قبيل برهان « الخلف والإحالة » استخدام المعرف فى التعريف كأن نبدأ تعريف الشىء بقولنا « هو » سواء قلنا « هو » هذه صراحة أو إضمارا ، وبذلك نستخدم المعرف فى التعريف مما يرد فى النهاية إلى كون ماهية الشىء المعرف غير معروفة (المترجم)

ولقد كانت أعماق سخريته التي تفوق الخيال غامضة في مطلع حياته الأدبية (في « الماچور بربارا » مثلا) مغلفة في العناوين المحفوظة لكوميديات الردهة التي كان يكتبها على مايظهر ، وفي الاطمئنان المزعوم للردهة الإدواردية ؛ كما أن شو قد اختبأ في استحياء وبقدر من النجاح وراء ادعاء الهيئة المألوفة للشخصيات . أما في « منزل القلوب الكسيرة » فقد فقدت الردهة صلابتها ، وأصبحت « الشخصيات » العقلية مقبولة بصراحة أكبر على أنها شخصيات غير واقعية ؛ وأوشك إحساس شو الحقيقي بالحياة الإنسانية من حيث هو تعقل في فراغ ، أن يجد شكله الحقيقي ، شكل « المسرحية الخيالية الذهنية » أو « النغمة المعترضة » aria da capo المكسورة اعتسافاً . ونلاحظ فوق هذا في « منزل القلوب الكسيرة » الإجراء المتشابه في أصله : وهو مروق الساحر نفسه على خشبة المسرح ؛ صحيح أن شو محسوس في جميع مسرحياته من وراء أقنعة الورق الشفافة التي هي شخصياته ، وصحيح أن ثمة ممثلين للشخصية الشووية قبل « شخصية » الكابتن شوتوفر ، ولكن هذا الكابتن ، أعمق شخصيات شو الهزلية فيما يبدو ، هو أيضاً أكبر ممثل لشو نفسه ؛ إذ تتبخر حجرة الاستقبال ، وتتبخر الشخصيات ، ويظهر المهرج بنفسه على مسرح أصبح الآن يؤخذ على أنه المنصة الحقيقية أمام الجمهور الحديث . إن الأساس الواقعي للسخرية الرومانسية هو موقف الساحر ، وكما أن كل شيء في كتاب « الجبل السحري » يشير إلى الأفكار والمشاعر المتقلبة لكاستورب — مان ، فإن كوميديات شو كذلك ليست شكلا مسرحياً متسقاً بقدر ما هي امتداد لمسرحية المؤلف العقلية المسلية .

ومسرحية « أصدق من أن يكون طيباً »[1] ليست أحسن مسرحيات شو ؛ والحق أن شو يوشك أن يتخلى فيها عن ادعائه بأنه يكتب مسرحية على الإطلاق ، ولكن أودري — اللص الواعظ الذي يمثل المؤلف بكل

---

(١) Too True to Be Good.

وضوح — ينطلق فى النهاية فى حديث فردى « مونولوج » يصور فيه رؤية تنبؤية فى طبيعة مسرح شو ومصيره . وبينما تتسرب بقية الشخصيات مبتعدة عن خشبة المسرح سأماً من مواعظ أودرى ، نراه يصفهم كما يلى : « هناك شىء غريب فيهم ، شىء معوج غير طبيعى ، شىء لا يمكن الرضا به ولا الاطمئنان إليه ، فإنهم أكثر سخفاً من أن نؤمن بهم ؛ وعلى ذلك فإنهم ليسوا من تصوير الخيال ، فهاهى ذى الصحف تطفح بصور أمثالهم » . وربما كان بهذا يصف كل شخصيات شو : ناس لا يمكن الإيمان بهم كبشر ، ومع ذلك فهم ليسوا من تصوير الخيال ، ناس لا يرضون أحداً ولا حتى مؤلفهم ؛ ولكن إلهام الساخر لا يرتوى ، فيستطرد أودرى وحيداً على الرصيف المنير أمام البيت المعتم وهو يقول : « وفى هذا تتملكنى موهبتى ، فإنى ينبغى أن أعظ وأعظ بغض النظر عن تأخر الوقت وبالرغم من قصر النهار ، بل بغض النظر عن عدم وجود شىء لدى أقوله » .

ذلك هو صوت شو عبقرى المهزلة ، وقد تنبه أخيراً إلى أساسه الصحيح ؛ بيد أن شو الطبيب الإخلاقى (وإن يكن قد عهد به إلى الإخراج المسرحى النهائى) لا يزال يحتفظ بالكلمة الأخيرة ، فيحذر قائلا : « ولكن الكلمات المعسولة لا تغطى الجزر الأبيض بالزبد ؛ والمؤلف وإن يكن أستاذاً فى عمل الأحاديث إلا أنه لا يؤمن بأن العالم يمكن إنقاذه بالأحاديث وحدها » .

الفعل فى صورة مسرحية :

ست شخصيات تبحث عن مؤلف :

هناك قرابة بين ما دعوته نزعة شو المسرحية ، ولا سيما كما تبدو هذه النزعة فى مسرحياته المتأخرة ، وبين أشكال أو صور بيراندللو المسرحية التى تزيد على صور شو زيادة كبيرة فى العمق والاتساق والموضوعية . والظاهر أن

شو من حيث هو فنان مسرحى كان يبحث عن شىء حققه بيراندللو فعلا : ذلك الشىء هو إحياء السحر التليد المعروف باسم « لوحان وعاطفة » two boards and a passion ، موضوعاً فى صراحة تحت أضواء المسرح المتألقة وأعين جمهور النظارة . فنى كلا المسرحين يضبط الإنسان متلبساً بالتفكير المنطقى فى ذلك الفراغ الساطع ؛ إلا أن بيراندللو ، بما له من جدية الفنان ، يعرض هذه الرؤيا الهزلية المروعة عرضاً تاماً وفى صورة مسرحية متكاملة ، بينما الفنان فى حالة شو المعقدة يعطله على الدوام هذا الشخص المؤانس فى حجرة الاستقبال أو هو ينحيه بوصفه شخصاً رومانسياً . . ذلك الشخص الغابى المتفائل أو ذو النية الحسنة والخلق السليم . لهذا أصبح من الواجب دراسة بيراندللو لكى نرى كيف نشأت فكرة المسرح المعاصر (كما يعتنقها أعظم أساتذتها ثقافة) عن واقعية القرن التاسع عشر ورومانسيته التى تتخطى وتتسامى على تلك الأنواع ، كما تتسامى على مهزلة العقل الفريدة الفذة عند شو .

ومسرحية « ست شخصيات » مثل مناسب لفن بيراندللو إذ أنها أشهر أعماله وأول عمل ناجح له مقبول . و إلى الآن مذكر القارىء بخطوط عقدتها الرئيسية .

حين تبدأ المسرحية ويرفع الستار ، نرى المنظر أو الديكور مكوماً عند حائط خشبة المسرح ، ونرى جماعة من الممثلين ومعهم مخرجهم يتدربون على مسرحية جديدة لبيراندللو . وينقطع التدريب لحضور أسرة فى حالة حزن عميق يرتدى أفرادها ثياب الحداد : أسرة من أب وأم ، و بنت وابن كبيرين ، وطفلين آخرين صغيرين . هذه الأسرة هى « الشخصيات » — خيالات من وهم مؤلف رفض أن يكتب قصتهم — وقد أتوا لتتحقق لهم قصتهم أو مسرحيتهم بطريقة ما فيسألون الممثلين أن يمثلوها بدلاً من مسرحية بيراندللو التى بدأوا فى التدرب عليها . ومن هذه البداية تأخذ المسرحية فى التطور على مستويات مختلفة من الإبهام ، فهناك الصراع بين « الشخصيات » و بين الممثلين ومخرجهم ، أولئك

الذين يجدون القصة مربكة أو مملة أو لا تدر ربحاً كبيراً . وهناك الصراع الأكثر ضراوة بين مختلف الشخصيات الذين لا يستطيعون أن يتفقوا على شكل واحد لقصتهم ، أو على معنى واحد ، أو حتى على حقائق واحدة ، لأن كلا منهم قد منطقها أو زخرفها بطريقته الخاصة فنجم عن ذلك بضع وقائع دنيئة : منها أن الأب كان قد أرسل زوجته لتعيش مع رجل آخر ظن أنها ربما أحبته أكثر مما تحبه هو ، وأن الأبناء الثلاثة الصغار هم في الحقيقة أبناء هذا الرجل الغريب . و بينما كان الأب يهيم على وجهه قريباً من بيت الأسرة يراقب معيشتها عن بعد ، وجد ابنة زوجته في منزل مضروب للمواعيد الغرامية هو محل أزياء مدام بيس ، وتفعل الغيرة المتشابكة فعلها بين الأبناء الأربعة ذوى الأبوة المزدوجة ، حتى تصل في النهاية إلى انتحار الابن الصغير . وقد أعادت الشخصيات المعذبة المتنازعة تمثيل الأحداث الهامة في القصة لكى يبينوا للممثلين القصة الأصلية ، وعندما يحين انتحار الابن الأصغر مرة أخرى بنوع من التكرار الجهنمى الدائم ، ينفرط العقد في اضطراب — وتكون الشخصيات الخيالية أكثر واقعية في شقائها الواعى من جماعة الممثلين الموجودين فعلاً بلحمهم ودمهم .

وهكذا يتبين لنا بالتدريج أن قصة الشخصيات الست قصة ميلودرامية بالغة التأثير ، تقوم المنازعات التى تظهر فيها من حين إلى حين بين « الفكرة والواقع » أو بين « الحياة والفن » أو ماشابه ذلك ، على أساس المفارقات المعهودة في أسلوب شو : أى الالتباسات الرومانسية التى لا حل لها . وربما بدت المسرحية كلها لأول وهلة كالنفاية في أفكارها ، وتوشك في فنها الدرامى ألا تزيد على كونها خدعة مسرحية معقدة . وقد مال بعض النقاد ، عند أول ظهورها في عام ١٩٢١ ، إلى إصدار هذا الحكم عليها ، ولكن الإخراج الرائع الذى حظيت به في أرجاء العالم أظهر أهميتها وقوتها الحقيقية ؛ تلك القوة التى لا تكمن في قصة الشخصيات الواقعية ، ولا في مسرحية الأفكار الناصعة المتناقضة ، بل في

الإحساس الأصيل بالفعل الذى يكمن وراء المسرحية كلها[1] . ولقد شرح بيراندللو هذا كله شرحاً غاية فى الوضوح فى المقدمة التى كتبها عام ١٩٣٠ للطبعة التاسعة ، وهى مقدمة لا تقل فى أهميتها عن المسرحية نفسها ، وتستحق أن توضع فى مصاف « نداء إلى النظام » لكوكتو و « محاورة عن الشعر الدرامى » لإليوت ، باعتبارها عملا من الأعمال التى يحاول فيها أصحابها وضع الأساس لنظرية الدراما المعاصرة[2] .

إن الفعل فى المسرحية هو « احتلال المسرح » — بكل ما تتضمنه هذه الجملة الخصبة من معان ؛ فالممثلون الحقيقيون والمخرج يريدون أن يحتلوه لأغراضهم الواقعية — إما بدافع العجب أو (فضلاً عن تذكر شباك التذاكر) لأغراض مادية — للقيام بتدريباتهم ، وكذلك تريد كل شخصية من الشخصيات أن تحتله على أنه الأسطورة العقلية التى هى الآن ، أو التى ستكون كيان هذه الشخصية الأصيل . وقد كان بيراندللو يرى الحياة الإنسانية نفسها

---

(١) الحقيقة أن محاولات بيراندللو التجديدية وبخاصة فى هذه المسرحية ، لاقت هجوماً عنيفاً من النقاد ؛ أولئك الذين حاولوا أن يصفوا بيراندللو بخلوه من الإنسانية لأنه يضفى على شخصياته أبعاداً ذهنية لا محل فيها للعاطفة ، وبخلوه من الفنية لأنه يصنع مفارقات لامنطقية يصل منها إلى معادلات فكرية لا أثر فيها للحياة . والحقيقة أيضا أن نقاد روما وعلى رأسهم الناقد د . فيتوريني ، كانوا أول من تنبه إلى المغزى الحقيقى لفن بيراندللو الجديد ، وهو الفن الذى يتمثل فى ثورة بيراندللو على الواقعية الحديثة التى سادت أوروبا فى أواخر القرن الماضى وطوالع القرن العشرين ، والتى اجتاحت المسرح الإيطالى فى هذه الفترة فأحس بيراندللو أنها لا تعبر عن طبيعة الشعب الإيطالى ، وأنها ليست صادرة من داخل هذا الشعب بقدر ما هى مستوردة من الخارج . لهذا حاول بيراندللو أن يرتد إلى تراث هذا الشعب المتمثل فى « كوميديا الفن » ليصدر عنه بأسلوب جديد ، ولهذا لن نستطيع أن نفهم المغزى الحقيقى لفن بيراندللو بمعزل عن جذوره الضاربة فى « كوميديا الفن » . (المترجم)

(٢) شرح بيراندللو مذهبه أيضاً فى المقدمة الضافية التى وضعها لكتاب د . فيتوريني « مسرح لويجى بيراندللو » فى عام ١٩٣٠ ، وهى المقدمة التى جاء فيها قوله : « إن أحد التجديدات التى أدخلتها إلى الدراما الحديثة هو تحويل الفكر إلى عاطفة » . (المترجم)

ذات صبغة مسرحية : أى إنها تهدف إلى التنوير التراجيدى ولا تتحقق إلا فيه وحده ، فهو بذلك يقلب تقليد الواقعية الحديثة رأساً على عقب ؛ فبدلا من أن يدعى أن المسرح ليس مسرحاً على الإطلاق بل هو الردهة المألوفة ، كان يدعى أن الردهة المألوفة ليست حقيقة واقعية بل مسرحاً يشتمل على كثير من «الحقائق الواقعية» . وهذه بالطبع نظرة ضيقة غالية فى مثاليتها نحو الحياة البشرية والفعل الإنسانى ، ولكنها إذا أخذت بدقة الاتساق المعهود فى بيراندللو ، كانت نظرة عميقة الأثر تشبه إلى حد كبير فكرة المسرح الباروكى الضيقة ، التى تنتسب إليها بنسب حميم ، والتى مكنت كاتباً مثل راسين من أن يرتاد القلب البشرى ويكتشفه ؛ فهى بكل تأكيد صورة من صور الفعل التى مكنت بيراندللو من أن يعيد الحياة إلى المسرح على مستويات من الوعى تضرب بعيداً فيما وراء الواقعية الحديثة .

وإذ كتب بيراندللو مقدمته على مسرحيته ، كان قد وجد الوقت الكافى ليطلع على الانتقادات التى وجهت إليها فى جميع أنحاء العالم ، كما تبين له كيف استقبلها جمهورها من النظارة . وقد كان هذا الجمهور مدرباً على أنماط فهم الواقعية الحديثة ، فافترضوا افتراضاً يكاد يكون آلياً ، أن الفكرة فى المسرحية هى قصة الشخصيات الواقعية ، وأن فكرة بيراندللو الجديدة كانت بناء على ذلك مجرد طريقة جديدة لعرض الحكاية المغثية الكريهة . فإذا كان الأمر هكذا ، لم تكن المسرحية إذن إلا ميلودراما أخرى تقف على حافة علم النفس المرضى ، وهذا بعينه هو التفسير الذى يجاهد بيراندللو فى رفضه منذ البداية فيقول : « يجب أن يكون مفهوماً الآن أنه لا يكفى بالنسبة لى أن أعرض هيئة رجل أو امرأة ، مهما يكن ذا سمة خاصة أو علامة مميزة لمجرد اللذة فى عرضه ، ولا أن أحكى قصة (مرحة أو حزينة) لمجرد اللذة فى حكايتها ، ولا أن أصف منظراً طبيعياً لمجرد اللذة فى وصفه » . فلما خامرته قصة الشخصيات لأول مرة ، خامرته فى هذه الصورة الواقعية ، فلم تظهر فى عينه حتى ذلك الوقت على أنها مادة الفن التى ينبغى أن تكون : « فلسفية أكثر منها تاريخية » . والحقيقة أنه كان قد شبع

من الواقعية الحديثة : المشهد الحرفى ، والأفراد الواقعيين ، والوقائع المثيرة فى حياة الأفراد ؛ كل هؤلاء لم يكن يبدو له ذا شكل ولا مضمون ، ولكن حينما أحس بالتماثل بين مشكلته كفنان و بين مشكلة شخصياته المعذبين الذين كانوا هم أيضاً يبحثون عن الشكل والمضمون ، وجد المفتاح إلى شكله المسرحى الجديد، و إلى الإحساس الغريب بالفعل الإنسانى (على زعم أنه فعل مسرحى فى ذاته) الذى آن لهذا الشكل أن يحققه[1] .

وكان إلهامه هو أن يوقف عرض فيلم حياة شخصياته ، وأن يعيد و يعيد تمثيل هذه الحادثة القصصية المهمة أو تلك فى هذا السياق ، وأن يجادل فى شكلها ومضمونها على المسرح الشعبى العام . فوجد بهذه الطريقة نمطاً من أنماط الفعل يشترك فيه بالتماثل جميع الممثلين والشخصيات وجمهور النظارة وهو نفسه ، و يمكن بناء على هذا أن يصبح مفتاحاً للعلاقات الشكلية والنظام الزمانى ؛ وهكذا رفع الفعل ، إن صح التعبير ، من عالم الحس والواقع ، أو عالم التصنت والدسيسة الغريبة إلى عالم التأمل النزيه . يقول بيراندللو : « كلما فتحنا الكتاب وجدنا فرانشسكا الحية تعترف بخطيئتها العذبة لدانتى ، ولئن رجعنا مائة ألف مرة متتابعة إلى قراءة هذه الفقرة ، فسنجد فرانشسكا تعيد الكلمات نفسها مائة ألف مرة متتابعة دون أن تكرر كلامها تكراراً آلياً ولو مرة واحدة ، بل هى تتفوه بها كل مرة لأول مرة فى عاطفية حية غير متوقعة تجعل دانتى يروح فى غيبوبة

---

(١) وهنا كان بيراندللو نقطة انطلاق لحركة درامية جديدة ظهرت فى فرنسا وأطلق عليها أصحابها اسم « مسرح الطليعة» واتخذوا من « اللامعقول » L'absurde مداراً لمسرحياتهم ورواد هذه الحركة — أرثور آداموف وصمويل بيكيت ويوجين أونيسكو (وتوفيق الحكيم فى مسرحية «ياطالع الشجرة») — متفقون على ضرورة صنع قوالب فنية جديدة للتعبير عن أحاسيس الإنسان المعاصر ، وعلى ضرورة تطويع المسرح بحيث يصلح لما تحمله كتاباتهم من تجارب ثورية وأبعاد ميتافيزيقية ، وعلى ضرورة التعبير عن الواقع بما هو فوق الواقع : أى بتحطيم العلاقات المنطقية بين الأشياء ، وقلب الأوضاع المألوفة بين الأشخاص ، والكشف عن قصور اللغة فى التفاهم بين الناس بحيث يؤدى هذا كله إلى خلق عمل فنى متكامل يقوم على أسس فنية من نوع جديد ، ويؤدى إلى متعة فنية هى الأخرى من نوع جديد . (المترجم)

كلما سمعها . ذلك أن كل كائن حى ، لمجرد أنه كائن حى ، تكون له صورة ؛ وهو يموت ويفنى لمجرد أنه كائن حى ، إلا العمل الفنى الذى يعيش إلى الأبد بمقدار ما هو صورة » .

ولقد توقفت حياة فرانشيسكا من حيث هى إمكانية متطورة عند اللحظة التى تحقق فيها مصيرها الخاص ، وإنما لهى هذه اللحظة الحاسمة فى حياة شخصياته المتشابكة — لحظة اللقاء فى محل أزياء بيس وانطلاق المسدس فى الحديقة — التى يجب أن تمثل وتعاد بكل حيوية الارتجال « كأنما تمثل المرة الأولى » ؛ ومع ذلك فلأنها تمثل وتستعاد ترتفع إلى عالم التأمل — تلك هى اللحظات التى يجب أن تتساءل عنها الشخصيات فى ضوء المسرح ، كما يجب علينا أن نتأمل (ولو فى السر) اللحظات التى تتحدد فيها طبائعنا ومصائرنا .

ولقد بينت من قبل أن تشيكوف ، على طريقته الخاصة ، قد سما إلى حد ما على حدود الواقعية الحديثة : وذلك باختياره من حياة شخصياته تلك اللحظات التى يعرضها على خشبة المسرح فتظهرهم وهم أشد ما يكونون انفصالاً عن الحقائق الواقعية ، أو عن تفاهة منطق الحياة اليومية . ولكن هذه اللحظات عند تشيكوف إنما تعانى مجردة من الغرض والفكر ، ولهذا فقد يبدو تصويره للفعل الإنسانى تصويراً وجدانياً للغاية ، إذ تنقصه قوة الإرادة العقلية الأخلاقية عند إبسن ، والملاءمة الباطلة عند شو . ولكن بيراندللو ، بخياله القصصى عن الشخصيات التى لم تؤلف ، استطاع أن يظهر الكائن البشرى شقياً يعانى ويحاول أن يحقق منطقه بكل ما أوتى من إرادة .

وقد مكنه هذا الخيال القصصى عن الشخصيات الخيالية من أن يتخطى كوارثه ، وكان هذا هو المصدر الذى عز على إبسن فى المسرح الواقعى ؛ فحينما فوجئت شخصية مسز آلفنج فى « الأشباح » بغرام أوزوالد بريجينا على أنه إعادة لغرام زوجها بأم ريجينا ، جاءها الحدس العاطفى النزيه الذى هو مادة الفن ، وكوفئت عليه بالرؤيا الشعرية التى تقول : « إننا جميعاً أشباح » . ولكن

كارثتها الأخيرة — انهيار أوزوالد — تصدمها للوهلة الأولى فقط ، فتظل ، بعد نزول الستار ، كارثة غير مفهومة و إن كانت مثيرة للعاطفة . و إلهام بيراندللو هو أن يقف الفعل بصرخة مسز آلفنج ، وأن يعيده فى ضوء المسرح الواقعى أو فى « ضوء الفجر والمصباح » المتخيل فى ردهة المسز آلفنج ، والضوء الميتافيزيقى لحاجتها وحاجتنا إلى الشكل والمضمون .

ويجتهد بيراندللو فى مقدمته لتفسير تسامى مسرحيته لا على الواقعية الحديثة وحدها ، بل على الأنواع الرومانسية المختلفة التى اختلط أمرها على بعض النقاد ، فيقول إن الشخصيات ربما كانت رومانسية ولكن المسرحية ليست كذلك ؛ فالابنة مثلاً ، حينما تحتل المسرح بأغنيتها وشعورها العميق وسحرها الخليع ، قد تغرينا بالدخول فى عالمها الباطنى كما يفعل « الساحر العجوز ڤاجنر » فى « تريستان » ، ولكن المشهد هو المسرح نفسه وليس عالمها الباطنى ، وفعلها يلتقى اضطراراً مع أفعال الشخصيات الأخرى التى تطالب بحقها على خشبة المسرح . وربما قال بيراندللو بنفس القدر من الصواب إن مسرحيته تعلو على السخرية « الشووية » ، وأنها فى الوقت نفسه تحقق مهزلة العقل على عمق واتساق أبعد مما ألفناه عند شو ؛ فالأب مثلاً عنده تذوق للخطة المتناقضة والالتباس غير المحلول ، والاتساق المنطقى فى المقدمات غير المعقولة التى تذكر الإنسان تذكيراً قوياً بأساليب شو ، ولكنه ماثل باعتباره « شخصية واقعية » أولاً ، وخطة عقلية ثانياً ؛ ومن هنا يمكننا أن نثق بآلامه كما نثق بتصوراته — وأن نراهما كليهما فى مشهد أوسع من كل منهما . فيبدو الأساس الواقعى لمهزلة شو آخر الأمر فى « موهبة » شو فى الملاءمة المجردة والرشاقة اللفظية ، ولكن بيراندللو فى المسرح نفسه وفى حاجتنا لا إلى التعقل بل إلى إلباس الحقيقة ثوب الأساطير ليمكن إدراكها ، قد وجد أساساً أوسع يمكن أن تقوم عليه أكثر من صورة واحدة من صور الفعل الإنسانى فى عين التأمل والتفكير .

وربما كان هناك الكثير مما يصح أن يقال عن خصوبة عقدة بيراندللو

المسرحية غير المألوفة ؛ فالموقف الأساسي — حيث تطالب الشخصيات بحقها في المسرح كل بحسب تنويره التراچيدى المتفاوت القدر ، والممثلون يطالبون بحقهم فيه من أجل التسلية التجارية التي يحاولون تمثيلها — كلا الفريقين له وجه كوميدى ووجه تراچيدى ، وبيراندللو يستغل الوجهين متنقلاً من أحدهما إلى الآخر بأستاذية كاملة . فالموقف وإن كان خيالياً لاريب فيه ، إلا أننا إذا ما اعترفنا به وجدنا فيه من الثبات والوضوح ما نجده في تراچيديا راسين أو في كوميديا موليير ، ولما كان موقفاً على هذا الثبات والوضوح الذى لا ريب فيه ، كان نصيب الحرية فيـه كبيراً : فمن الممكن ارتياده وتطويره بالتلقائية الظاهرة في تهريج السيرك ، وبالنشاط والمفاجآت التي لا تنتهى في « كوميديا الفن » حيث ارتجل الممثلون تمثيلية على الأساس الواسع الواضح للعقدة في الكوميديا اللاتينية . وربما تنفصم المشاهد في اضطراب واختلاط — في منازعات ومجادلات فلسفية ، أو في ضحك ، أو في أعمال العنف — ولكننا لا نضل أبداً ؛ فالمسرح والحاجة إلى الاستيلاء عليه لا يزالان يضعان الفعل في إطار كما تفعل مرآة لا قبل بتحطيمها لأى قدر من التجهم والتقطيب — أو القارورة ampula التي تتأرجح فيها العرافة[1] راغبة في أن تموت كما في العبارة المأخوذة عن « الأرض الخراب » . إنها صفة السكون في هذا الموقف الأساسي التي تعد نصراً لها وقصوراً فيهـا في وقت واحد ، ولكي نزداد فهماً لها لابد لنا أن نفكر في بعض أوجه قصورها .

أشرت فيما أسلفت إلى أن المسرحية تتحول دائماً إلى مجادلات حول الفكرة والواقع ، أو بوجه أعم حول الفن والحياة ؛ وفي هذه المجادلات التي لا تنتهى إلى نتيجة تتبدى ألمعية بيراندللو كأقرب ما تكون شبهاً بألمعية شو ، وحتى المفارقة التي لا حل لها والتي تقوم على أساسها المجادلات ، تشبه أساس السخرية

(١) في الأصل سيبول Sibyl وهى العرافة التي ورد ذكرها في الأساطير اليونانية والتي حرف يوچين أونيل اسمها إلى سيبل Cybel وجعلها شخصية رئيسية في مسرحيته الرائعة « الإله الكبير براون » . (المترجم)

« الحرة » عند شو . ولكن بيراندللو على خلاف شو ؛ يعلو على المفارقات بقبوله إياها على أنها نهائية — أو على الأصح (مادام على خلاف شو فى نظرته إلى الفعل الإنسانى على أنه فعل تعقلى وحسب ، و إلى العالم على أنه مجال تصورى وكفى) يقبل المفارقات على أنها ترجمات شتى من صدع نهائى فى الطبيعة البشرية والمصير الإنسانى نفسه ، وبهذه الطريقة نفسها كان راسين بقبوله الصدع بين العقل والعاطفة على أنه صدع نهائى ، يتسامى به : أى إنه يحوله إلى موضوع للتأمل والتفكير . ونظرة بيراندللو إلى هذا التناقض التراجيدى (بعد الكشوف التى لا آخر لها فى الرومانسية والواقعية الحديثة) أعم من نظرة راسين ، وتصوره للفن (وفقاً للمثالية الحديثة) أعمق وأوسع من « عقلية » راسين التى تتوافق و إياها . بل إن ظلام بيراندللو الدامس حول الحياة التى لا شكل لها (أو الوثبة الحيوية أو الإرادة أو الليبيدو)[1] قد يفوق فى وحشيته ويقل فى إنسانيته عن عمق عاطفة راسين . فإن بيراندللو ليس محدوداً مثل راسين بالمشهد المتحجر للارادة الأخلاقية المستنيرة ، فكان فى استطاعته أن يعرض شخصيات على درجات متفاوتة من البطولة والاستنارة ، وكان يستطيع ، كما سبق لى أن بينت ، أن يتقبل وأن يستغل الأوجه الكوميدية والأوجه التراجيدية لتناقضه الأساسى . ومع ذلك فإن مآسيه محدودة ملفقة مزيفة ، تقوم على نفس الأساس الذى قامت عليه مآسى راسين ؛ ولكنها فى الوقت نفسه تعرض أمام عين العقل أبدية الكمال والحقيقة الفنية التراجيدية الكاملة — أى الإنسان الذى يجد لعنته فى تحقيق ذاته — بدلاً من تسامى الإيقاع التراجيدى الذى يتجنب الوضوح النهائى و يترك الإنسان فى كل من صورته الحقيقية أو صورته الغامضة .

ومن الممكن للانسان أن يفهم قصور مسرح بيراندللو بأن يفكر مرة

---

(١) ثلاثة مصطلحات مشهورة فى تاريخ الفلسفة وعلم النفس . أما الأول : الوثبة الحيوية élan vital فقد قال به برجسون والثانى الإرادة Wille قال به نيتشه وقال فرويد بالأخير وهو الليبيدو Libido . (المترجم)

أخرى فى علاقته بالواقعية الحديثة ، ولقد قلت فيما أسلفت إنه « يقلب » مشهد الواقعية الحديثة ، فيزيد بذلك زيادة كبيرة من خصوبة المسرح نفسه ومجاله القابل للاتساع ؛ إلا أنه بهذه الوسيلة لا يعطى العالم المظلم الحديث « مسرحاً » للعقل بالمعنى القديم ، وربما صح للانسان أن يقول إن موقفه أكثر « واقعية » أى أبعد عن الوهم وأقرب إلى الإنكار — من الوضعية البسيطة الساذجة نفسها لأنه ليس عليه أن يؤمن بالصورة الفوتوغرافية للردهة . وفى إمكانه أن يتقبل المسرح الواقعى على ما هو عليه من ألواح المنصة الخشبية ؛ ولكنه يبقى كما بقى إبسن وتشيكوف ، بغير تقليد فنى كمسرح الباروك ، وبغير مشهد مستقر للحياة الإنسانية كالعالم الإغريقى أو الإليزابثى ، فيصير كإبسن وتشيكوف وليس لديه إلا العقدة وسيلة لتحديد الفعل ؛ فالإلهام فى مسرحية « ست شخصيات » ليس النظرة إلى الفعل على أنه مسرحى وحسب ، بل هو خطة العقــدة التى تتحقق بها هذه الرؤيا : أى الفــكرة الألمعية فى جعل أبطاله « شخصيات » لم تؤلف بعد ، ووضعهم فى موضع يغزون به المسرح . وإن هذه العقدة لمن الصواب والكمال بحيث توشك أن تستغرق ، وأن تحجب فى الواقع ، الاستبصارات الأعمق فى الحياة وفى المسرح الذى تحققه ؛ ومن هنا جاء الميل الطبيعى وإن كان ميلاً لامبرر له — فى النظر إلى المسرحية على أنها فكرة عقدة ألمعية وعلى أنها خداع مسرحى وحسب ، فيضيع بهذا مضمونها العميق الجاد . وإذن فاعتماد المسرحية الكلى على فكرة عقدتهـا جزء من قصورها ، أعنى عيبها ، بل إنه يشير إلى المشكلة الأساسية فى المسرح الحديث ، تلك المشكلة التى لا قبل بحلها لفرد واحد .

لقـــد أصاب بيراندللو كل الإصابة فى نظرته إلى شخصياته على أنهم يشبهون فرانشيسكا — شخصية دانتى فى الجحيم — فهم أيضاً قد قبض عليهم وزج بهم فى السجن فى اللحظة اللازمانية التى تتحقق فيها طبيعتهم ومصيرهم الفردى ؛ فهم مثلها سجناء ملعونون . هذه النظرة لها تأثير كبير ، فهى تتطور

تطوراً طبيعياً عن مسرحيات شتى كثيرة للمسرح الحديث ذكرتها من قبل ، أعنى مسرحيات إبسن وڤاجنر وشو ؛ وهى فى الوقت نفسه عميقة الجذور فى المزاج الإيطالى والنزعة المسرحية الطبيعية عند الإيطاليين ؛ وهى تحيى العناصر الجوهرية للمسرح الباروكى العظيم ؛ فهى حميمة الجوار بمكان المؤلف وزمانه ، وهـذا ما تشاركه فيه . ومع هذا ينبغى لنا أن نتذكر أنها تتخذ نمطاً من أنماط الفعل والفهم على أنه نمط شامل كل الشمول ، وأنه القصة الكاملة للطبيعة البشرية والمصير الإنسانى ، كان ذاتى يظنه عاجزاً مبتوراً ، ويعرضه فى عالم أولئك الذين فقدوا رشاد العقل لا العقل نفسه .

وأخصب سمات الفن المسرحى عند بيراندللو هو طريقة استعماله للمسرح نفسه ؛ فهو بتقبله الجرىء له على ما هو عليه ، قد حرره من مطالب الواقعية الحديثة التى تتطلبهـا منه ، وهى أن يكون نسخة طبق الأصل من المشاهد خارج المسرح ، كما حرره من مطلب ڤاجنر الملحّ ، وهو أن يكون أداة طيعة طواعية مطلقة للتنويم المغناطيسى فى يد الفنان ؛ وهكذا أخرج إلى النور مرة أخرى تلك السمة المدهشة التى يمتلكها المسرح فعلاً : سمة تحديد الوسيط البدائى للفن المسرحى . أما « بعد بيراندللو » — على معنى رمزى لا على معنى تأريخى — فقد أصبح الطريق مفتوحاً أمام ييتس ولوركا وكوكتو وإليوت ، وأصبح من الممكن البدء مرة ثانية فى البحث عن شعر حديث للمسرح ، بل ربما عن فكرة للمسرح تقارن بفكرة الإغريق عنه وتصلح للتمسك بهـا فى العالم الحديث . وسوف أوضح إلى أى مدى كان نجاح هؤلاء الأدباء محدوداً ، وإن حاولوا بطرائق شتى أن يردوا الموارد القديمة فى الأسطورة والشعيرة ، وفى التقـاليد الشعبية والقوالب المسرحية خارج الخطة الضيقة للمذهب العقلى الحديث ، واستعملوا جميعاً المسرح الذى حرره بيراندللو ليصول فيه الخيال الشعرى ويجول .

الفصل السابع

شعر المسرح والشاعر في المسرح

شعر المسرح بعد فاجنر :

باريس بين الحربين :

تركز فى مدينة باريس أكبر مجهود عظيم فى عصرنا هذا لخلق شعر مسرحى يرتفع إلى مستوى يتناسب مع روائع التراث القديم ، وكان ذلك فى العشرينات وأوائل الثلاثينات من هذا القرن ؛ ففى تلك الفترة الوجيزة ، فى وسط أوروبا الغربية ، كان المسرح يعيش « فى ذروة مجده » : كان معاصراً لفلسفة برجسون وڤاليرى وماريتان ، وأعمال جويس « الميتاشعرية metapoetic » ، ورسوم بيكاسو ، وموسيقى سترافنسكى وميود Milhaud ، وكان ينهل من موارد الباليه الروسى والسويدى ، وموارد التقاليد المسرحية الفرنسية التى لم تنقطع قط ، وأعمال الصبر والأناة التى قام بها المسيو جاك كوبو فى مسرح « ألڤييه كولومبييه » . ولئن تمركز هذا النشاط فى باريس ، إلا أنه كان مأخوذاً به عند كثير من الفنانين من أبناء البلاد الأخرى ، ممن لم يعش بعضهم فى تلك البلاد ولم يعمل بهـا ؛ فإليوت ولوركا وييتس فى فترته المتأخرة ينتمون جميعاً بطريقة أو بأخرى لهـذه الحركة — أو هذا البحث عن شعر معاصر للمسرح .

وفى بلادنا هذه — أمريكا — نجد أن أوبرات جرترود شتاين وڤرجيل طومبسون و « هو him » لـكمنجز ، وكثيراً من رقصات الباليه ، ومسرحيات ثورنتون وايلدر ، وإن كانو يختلفون كل عن الآخر ، إلا أنهم جميعاً يتخذون بدايتهم ويلتمسون مفاتحهم فى عناصر هذا المسرح الباريسى .

وتختلف المسرحيات الثلاث التى اخترتها بوصفها عينات وشواهد — وجميعها من تأليف فنانين واعين بذواتهم كل الوعى — تختلف فيما بينها اختلافاً تاماً :

فهى أعمال تامة ليس بينها تناسب مشترك بوصفها أمثلة على الأعمال الفنية . إلا أن الظاهر أنها ، وهى فى هذا الوضع ، تسلم ببعض المشكلات والأهداف ؛ فهى جميعاً تحتذى ڤاجنر ، بمعنى أنها جميعاً تنسج على منواله إلى نهاية الطريق ، ثم تأخذ فى البحث عن طريق لها بعد ذلك ؛ وهى ترفض ، كما رفض ڤاجنر ، صور المسرح التجارى المحفوظة وفنه المسرحى المتحجر بوصفها صوراً ميتة وخالية من المعنى ؛ وهى تبحث مثله عن تجديد للفن الدرامى باكتشاف الأنماط الأكثر صلة بالفعل والوعى اللذين يرتبطان فى زماننا هذا بالشعر فى أوسع معانيه ، وبالأسطورة والشعيرة والفنون الشعبية التقليدية (فى مقابل الفنون التى تصنعها الآلات) فى الأزمنة الأخرى . إلا أنها ، وقد رأت وجربت نهائية « تريستان » ، ترفض أن تؤمن بهذه العقيدة : فهى جميعاً ترفض خطط ڤاجنر واتجاهاته التنبؤية الإحيائية المخدرة ، وذلك باسم العقل أو الروح الكلاسى أو تكامل الفن ؛ فلئن كانت الكليشيهات المحفوظة للسوق الطاغية كليشيهات زائفة ، وكانت مفاتيح العاطفة المائلة على الدوام — أى عالم الظلام ، أو طغيان « تريستان » المختلف — وهماً أيضاً ، فأين من وعى المدينة التجارية العام يجب أن يوضع فن الدراما ؟ إن الحجة الوحيدة التى يمكن أن تتذرع بها الدراما فى سبيل البقاء ، إنما هى حجة الفن ، شأنها فى ذلك شأن الموسيقى والتصوير .

ولكن فى حالة المسرح (حتى هذا المسرح الذى يبلغ ما لا يبلغه سواه فى التمويه والزيف) تبدو حجة الفن فى الواقع العملى حجة غير كافية وإن تكن صحيحة . ولئن كان السبب فى هذا هو أن المسرح أقل تجريداً من الموسيقى ، أو لأن الإنسان لا يجد مناصاً من أن الدراما فى بعض معانيها هى محاكاة الفعل ، أو لأن هذا الفن إما أن يعيش فى جو حميم من الوعى الشعبى أو لا يعيش على الإطلاق — فالحقيقة هى أنه يجب إرساء بعض أساسه على واقع الحياة . ويجب أن يعلم النظارة ، بالإشارة إلى شىء يؤمنون به فعلاً ، أين يبدأ إيهامه وأين

يبدأ « تعليق الإنكار » suspension of disbelief ؛ وربما أمكن القول بأن وراء كل مسرحية كتبت لهـا الحياة (مهما يكن جمهورها صغيراً ومثقفاً ، ومهما يكن شكلها كاملاً) فكرة «مقبولة» عن المسرح تتضمنها هذه المسرحية . ولما كان كوكتو وأوبى و إليوت يجتهدون فى توسيع وعى الجمهور ، والتسامى فوق ذكاء للدنية الحديثة المحدود ، واستكناه الحياة الإنسانية فى منظورات أوسع من مصادر التراث القديم ، فقد أصبحت مسألة مشهد الحياة الإنسانية التى جعلوها أساساً لفنهم فى المسرح الحديث ، ذات أهمية بالغة . وقد حل كل واحد منهم هذه المسألة وأجاب عن هذا السؤال بطريقة تخالف طريقة الآخر ، ولاجرم يختلفون فى فكرتهم عن المسرح : لأن وراء مشكلة الأخذ عن جذور ثقافتنا لإحياء مسرحنا الحالى ، تقوم المشكلة الثقافية العامة فى صورها الألف ، تلك التى كانت مشغلة چويس ومان و ييتس و إليوت نفسه فى مقالاته وأشعاره . فما هى العلاقة بين الوعى الحديث المجزوء ، و بين «تنظيم الحساسية» تلك التى نشعر بها فى شيكسبير ودانتى وسوفوكليس ؟ لا ندرى ! فإن السياق الذى تجاهد الدراما الشعرية الحديثة لكى تولد فيه سياق معقد تعقيداً لا قبل لأحد بالتحكم فيه .

ولكن لأن فن الدراما فن عريق كل هذه العراقة ، ولأن المسرح نفسه ، والممثل الحى أمام الجمهور ، لايفقدان أساسهما البدائى كل الفقدان — فإن هذا الفن العريق على ما هو عليه من تجزؤ وتضور ، يقدم لنا وسائل فريدة تيسر لنا جذور التراث التقليدى القديم ، ومن ثم تيسر لنا هذه الوسائل دليلاً للوعى الشعبى فى حالته الراهنة ؛ فلئن كان الإغريق وكان شيكسبير ودانتى مألوفين فى زماننا هذا ، فإن بعض الفضل فى هذا يعود إلى جهود الشعراء وغيرهم من الفنانين فى استقصاء فن المسرح والاحتفال به . وهكذا تتيح لى دراسة مسرحيات « الآلة الجهنمية » و « نوح » و « جريمة قتل فى الكاتدرائية » ، تتيح لى الفرصة كى « أنتهى بانتظام إلى حيث ابتدأت » : بفكرة عن المسرح تكمن وراء فن الحقب العظيمة ، وعلاقتها المحيرة بالمسرح المعاصر والوعى المعاصر المنقسم المجزوء .

الآلة الجهنمية :

الأسطورة فيما وراء المدينة الحديثة :

« الآلهة موجودون — وهذا هو الشيطان » :

تتخذ « الآلة الجهنمية » من مسرح بيراندللو مسرحاً لها : أى المسرح من حيث هو وسيط فنى شأن الوسيط الفنى الذى نجده عند الموسيقى أو الرسام ، أو المسرح كما تستخدمه شخصيات بيراندللو لتعرض لمآسيها صورة كاملة ناصعة ؛ كذلك يجد كوكتو طريقه إلى بعض العادات الذهنية للمسرح الباروكى ومنظره الساكن الواضح من أول أمره لعين العقل ؛ وإن راسين لتغلغل فى باله فهو يفترض أن تقاليد الكلاسية الجديدة يمكن ابتعاثها على معنى من المعانى عند جمهوره . ولكن كوكتو فى الوقت نفسه يتقدم إلى ما وراء بيراندللو وما وراء طرائق المسرح الباروكى المستحدثة ؛ فهو يود أن يعرض على خشبة هذا المسرح الذى يتقبله الناس فى زماننا تلك الأسطورة التى كانت شيئاً قديماً فى القرن السابع عشر نفسه ، والتى تجسد أنماطاً من الوعى لم يكن يتقبلها الناس أيام راسين .

ففى مطلع المسرحية نسمع « صوتاً » يعيد على مسامعنا حكاية أوديب ، وينتهى بهذه الكلمات : « ألق بالك أيها المشاهد : يا من تقصد الحل البطىء على مدى حياة إنسانية كاملة ، ممتطياً صهوة إحدى الآلات البالغة أقصى درجات الكمال، والتى صنعتها الآلهة الجهنمية من أجل إبادة هذا الإنسان الفانى بطريقة حسابية مضبوطة[1] » .

وقد أعدت مناظر المسرحية الأربعة ، ومثلت على منصة صغيرة مضاءة قائمة فى مركز خشبة المسرح التى تتدلى عليها « ستائر معتمة » . والمنظر الأول يعرض

(١) من ترجمتى إلى الانجليزية . (المؤلف)

لنا قلاع طيبة ، فى تلك الليلة التى يقترب فيها أوديب الصغير لأول مرة من المدينة لـكى يلتقى بالهولة (الاسفنـكس) حيث يقوم جنديان شابان بالحراسة ، ولا نلبث أن نعلم (كما فى المنظر الأول من « هاملت ») أنهما قد أبصرا شبح لايوس ، أتى ليحذر جوكاستا من أوديب ، وجوكاستا نفسها تأتى فى صحبة الـكاهن الأعظم تيرزياس لتتحقق من إشاعة ظهور الشبح ، ولـكن الشبح لايستطيع أن يصل إليها ، فتبرح المـكان قلقة حائرة ، ثم تأخذ سلسلة الأحداث المحتومة فى الحدوث . أما المنظر الثانى ، الذى يجرى فى ضواحى طيبة حيث ترقد الهولة منتظرة ، فالمفروض أنه يحدث فى نفس الوقت الذى يحدث فيه المنظر الأول ، فهو منظر اللقاء بين أوديب والهولة ، حيث تطلعه الهولة على لغزها طمعاً منها فى أن توقعه فى حبها ؛ ولـكن أوديب أكثر اهتماماً بالشهرة والثروة ، لذلك يترك الهولة ذاهباً إلى طيبة طلباً لمـكافأته ، وتذهب الهولة إلى عالم الآلهة تاركة جسدها الذى له شكل أجساد الـكلاب مع أوديب ؛ وهكذا تأخذ الحـكاية فى الاستطراد وكأنها تحدث وراء ستار مشدود من سوء التفاهم . وفى المنظر الثالث يظهر أوديب وجوكاستا فى ليلة عرسهما ، وهنا يكون ستار الغشاوة الفانية على أرقه ، إلا أن العرس بالرغم من المهد القائم إلى جانب السرير يستمر استمرار الماشى وهو نائم حتى يبلغ تمامه وفى الفصل الأخير (الذى يقتفى تمام الاقتفاء خطة سوفوكليس فى العقدة) يظهر أوديب وهو فى نهاية حكمه ، والمدينة تحت وطأة الطاعون ، وهو يتلقى فى نهاية المطاف حقيقة موقفه من الرسول الـكورنثى والراعى القديم ؛ فيبدو كالمقامر الذى يتبين أنه قد خسر ولـكن ، بعد أن تشنق جوكاستا نفسها بوشاحها ، وبعد أن يفقأ أوديب عينيه ، يعود شبح جوكاستا الأم إلى الظهور مع أنتيجونى الصغيرة ، ثم ترحل الأسرة كما رحلت شخصيات بيراندللو فى طريقها إلى رحلتها الأسطورية الأبدية ، وفى « جلال » الأسطورة الثابتة فيما وراء الحياة .

خطة المنظر التى يستخدمها كوكتو لـكى يضع الأسطورة فى علاقة مع

الحياة المعاصرة ، مشابهة لتلك الخطة التى استخدمها جويس فى « يوليسس » ؛ فالحياة الحديثة بوضوحها المرشد وتبصرها اليسير تحتل أمامية الصورة ، فى حين تظل حقيقة النمط الأسطورى المخالفة كامنة فى الظلام الشامل . و إن إعداد المسرح المرئى نفسه يعرض هذا المنظر فى داخل المنظر : فكل ما يدور على المنصة المضاءة فى مركز خشبة المسرح يوحى بشعور معاصر كأنه الصحف اليومية ، بينما الآلة الجهنمية تدور ببطء وراء « الستائر المعتمة » . و « طيبة » التى تصورها فى المنظر الأول الشائعات التى يتناقلها الجنديان : بمقاهيها التى تطن بالموسيقى الشعبية ، حارة وزرقاء ، وأسعارها التى تزداد ارتفاعاً ، وتهديدها بالثورة والحرب — بل وحتى تهديد « الهولة » الذى لا تستطيع السلطات أن تواجهه — هذه المدينة يمكن أن تكون مدينة تجارية فاسدة من مدن البلقان أو البحر المتوسط ، فى زماننا هذا أو فى أى زمان سواه . فعصريتها عصرية عميمة مطلقة على أسلوب صور بيكاسو لأوديد ، وكذلك الحال فى أمر الشخصيات : فجوكاستا فى بيتها تأنس إلى وساوس أى فترة من الفترات ، ثم هى فى الوقت نفسه ملكة من ملكات مجتمع المقاهى Café-Society على أسلوب إلزا ماكسويل Elsa Maxwell ، وأوديب الصغير الذى يستجوب الهولة فى صبر نافد ، يمكن أن يكون الفائز فى سباق الدراجات للمسافات الطويلة ، أو أن يكون سياسياً طموحاً ينجح فى تحقيق « الجلال الكلاسى » الدنيوى ، وذلك بتثبيت قيمة الفرنك لمدة يوم واحد .

و إذ يحدد كوكتو فى عين العقل حالات الفعل والإدراك المعاصر هذا التحديد ، و يقبل المسرح الواقعى بنهائية جهنمية لا تخضع للزمان ، يكون قد عاد إلى الأساس الأصيل للدراما العقلية : أى إلى صورة جديدة لفكرة برجسون فى « الروح المغلقة » و « المجتمع المغلق » . وكما هو الحال عند راسين و بيراندللو نرى أن كلاً من المشهد الصغير للغرض العقلى الإنسانى ، والمشهد الأوسع من الظلام الشامل مقبولان مقدماً على أساس أنهما دائمان وأنهما على الدوام منفصلان ؛ فالمسرحية التى يمثلها الممثلون بوعيهم على المنصة المضاءة لا تعدو أن

تـكون دسيسة صغيرة لاكتساب اللذة والقوة كدسائس المسرح التجارى . فقد قبل كوكتو الأساس التمثيلى « أو الفعل العقلى » للثلاثيات والـكوميديات المموهة التى نشهدها فى مسارح البوليڤار : ومن الممكن تمثيل « الآلة الجهنمية » فى ضوء أسلوب جيترى[1] Guitry ذلك الأسلوب الخفيف النشط ، ولـكن « شعر المسرح » الذى يحاول أن يقرره يتعلق بالمنظر فيما وراء المنظر الواقعى ، وبالعقدة فيما وراء الدسيسة العقلية المفهومة .

وكل من يقرأ مقدمات مسرحيات كوكتو ، ومن يقرأ « نداء إلى النظام » وهو مجموعة من الملاحظات النقدية كتبت عرضاً ؛ يتبين كم يبلغ به الوعى فى فنه المسرحى : فقد حقق فى « الآلة الجهنمية » ما أراد أن يحققه بالتحديد منذ خمسة عشر عاماً . فقد كان فى مطلع حياته الفنية ، حينما كان يعمل مع الموسيقيين الفرنسيين الجدد الذين يدعون « الستة » Les Six ، يظن أن المشـكلة هى الشفاء من تأثير ڤاجنر ، الذى قال عنه إن « موكب جنازته الطويل » كان يمنعه من « عبور الطريق ليعود إلى بيته » . فلم يكن يبغى أن يخدر جمهوره بل أن يلتقى به على مستواه الضيق ، وأن يضع رؤيته وفنه على هـذا الأساس ؛ وكان يريد أن يضع فى مقابل عقيدة ڤاجنر الفنية « شعر الحياة اليومية » أو شيئاً مشوباً بالشك وبالصبغة الفرنسية ؛ فناً يعيش جنباً إلى جنب مع الذوق العام فى الحياة اليومية بدلاً من أن يجحدها ويحل غيره محلها . وبكوكتو ورفاقه بدأ التفاعل بين النظرة الألمانية والنظرة الفرنسية إلى الحياة البشرية والفعل الإنسانى يدخل فى طور جديد : فالروح الفرنسية هاهنا هى التى تحاول التخلص من أنماط الوعى الجرمانية لـكى تجد نفسها مرة أخرى ، ولهذا فهو يجد فيما وراء الآلية الفارغة من المعنى ، وإن كانت آلية مفهومة للأعمال واللذات المعاصرة ، آلية أقل فهماً ولـكنها أكثر دلالة « للآلهة » الأسطوريين ، فإن آلية الآلهة وآلية

---

(١) المقصود هنا هو تيرون جيترى (١٩٠٠ —) الممثل والمخرج المسرحى الإنجليزى المشهور ، الذى أخرج عدداً كبيراً من المسرحيات التى كانت من بينها : ست شخصيات تبحث عن مؤلف . وكانت هناك مشاركة فى طرقه الإخراجية وطرق كوكتو . (المترجم)

العقل البشرى تشبهان بعضهما بعضاً ، و « التشابه قوة موضوعية تقاوم كافة التحولات الذاتية ، وحذار أن تخلط بين التشابه والتماثل » كما يقول فى كتابه « دعوة إلى النظام » . وهكذا يسترد معنى الشكل الموحد فى الكلاسية الجديدة بما له من صور توضيحية واتساق فى عين العقل ، ثم هو يجد فى بيته منابع التقليد العقلى بكل ما لها من صنعة دقيقة وأسلحة مشحوذة للقتال الحديث ، إلا أنه يريد أكثر من ذلك ، يريد أن يؤكد بهذه الوسائل حياة الأسطورة نفسها .

وفى الفصل الأخير من المسرحية ، حينما تتأهب الأسرة المشذبة كالشبح للرحيل ، يقف تيرزياس فى طريق كريون ويمنعه من التدخل فى أمورهم ، فإنهم لم يعودوا ينتمون إليه ، أى إلى عالم الواجب والقيم ، فيقول تيرزياس إنهم الآن ينتمون « إلى الشعب ، إلى الشعراء ، إلى أصحاب القلوب الصافية » . ويحاول كوكتو من خلال المسرحية التى تعرض نفسها بهذه الحذة وهذا الاتساق أمام العقل اليقظ أن يخاطب كذلك الوعى غير العاقل ، والحساسية المباشرة التى يعزوها إلى الشعب والشعراء وأصحاب القلوب الصافية — وكأنه يحاول فى أثناء حفلة كوكتيل صاخبة أن ينتحى بأحد الصبية ليقص عليه حكاية من حكايات الجان ؛ فالجنديان الساذجان فى المنظر الأول مثلاً يخترقان الحجاب الذى يفصل بين المدينة والآلهة ، فيبصران الشبح الذى لم تستطع جوكاستا أن تدركه تمام الإدراك . كما أنه فى أسلوبه المسرحى يستعمل عجائب الساحر المسرحى البسيطة — ولا سيما فى معاملته للهولة وتحولاتها المختلفة ، ولا شك أن من بين هذه الاستطرادات ما يسر الأطفال ممن ليست لديهم أى فكرة عن المسرحية فى جملتها . وفى الفصل الأخير من المسرحية حين ينتقل أوديب من الواقع إلى الأسطورة ، يعمل كوكتو على أن يجمع بين كلا مستويى منظره ، وهنا يمر فنه المسرحى بأقسى امتحان : فهو يبدو فى مسيس الحاجة إلى حاسة التماثل بين مختلف الكائنات فى تشخيصه الدرامى منه إلى « قوة التشابه »

الممعنة فى العقلية ، و بناء على ذلك يتيسر فى هذا الفصل الأخير أن نرى بوضوح واضح كلاً من براعته الفنية غير العادية ، وفلسفته الجمالية القاصرة .

وفى بداية الفصل الأخير يذكرنا « الصوت » أننا قد بلغنا نهاية القصة المحتومة ، وهى التى يصفها بهذه الكلمات :

بعد مواتاة الحظ الزائف ، يتبين الملك
سوء الطالع الحق ، والتكريس الصحيح
الذى يحيله من ملك على ورق اللعب
بين يدى الآلهة القساة . . إلى إنسان[١] .

وهذا يعنى أننا نتبين تحولاً عميقاً ذا حدين ، أو تغيراً فى كيان البطل الأخلاقى ينجم عن اكتشاف الحقيقة ؛ فإن كوكتو » (شأن كورنى فى « بوليوكت ») يعرض على مرآة العقل تغيراً فى داخل القلب ، وهو يحاول أن يستكمل هذه السمة فى خطوتين . فهو يرى منذ البداية أن أوديب مقضى عليه ، و يعترف ضمناً بأنه مقضى عليه ، فيصبح الفصل الأخير كما كانت كل الفصول السابقة من حيث الشكل تحليلاً عقلياً لموقف « استاتيكى » ساكن ، و بذلك لا يكون الجزء الأول من التحول أو الصدمة الناتجة عن الكارثة ظاهرة فى معاناة أوديب بقدر ما هى مفروضة من ذى قبل . والجو المتوتر الذى يرفع عنه الستار شبيه بجو مائدة البوكر حين يكون أحد المقامرين من ذوى الجرأة قد وضع كل ما يملك على المائدة الخضراء : فإن أوديب ، كما سبق لى أن لاحظت ، يشبه المقامر الذى يعلم أنه قد خسر كل شىء ، وكذلك يعلم كريون وتيرزياس وهما يشاهدان اللعب و يخبران الجمهور بأن الرسول سيكشف القناع عن أوديب : وعندئذ يكون ملك اللعب قد ذهب واختفى . ولكن ماذا عن الخطوة الثانية — إنها التحقق الجديد لأوديب من حيث هو « إنسان » ؟ .

---

(١) من ترجمتى (إلى الإنجليزية) (المؤلف) .

هذه الخطوة أيضاً قد اجتيزت مقدماً وإلى حد ما ، لأننا نشعر عند أوديب بشيء من العفة المزيرة المستحدثة ، ولكن الكشف الفعلى قد تم واكتمل (كما فى تكريس بوليوكت السريع) فى خفة يد وغمضة عين ؛ فحينما يظهر شبح جوكاستا بوصفها أماً لا زوجة (فما فى السماء زواج) فإن التأثير يذكرنا بشكل مفاجىء ومباغت بعنصر أساسى من معطيات المسرحية كنا قد نسيناه فى أثناء تحليل المواقف الثلاثة الساكنة فى الفصول الثلاثة الأولى : فلقد انتهت القصة من قبل أن تبدأ ، وحقيقتها الأخيرة تسكن فى الآلة الجهنمية الإلهية ، أو فى الشخصيات وما كتب عليها من قدر مؤس ، أو فى اتساق الأسطورة الجميل — وليس فى دسائس الحياة اليومية السكليلة التى يحياها أوديب وجوكاستا ، ولا فى دورها العرضى الحادث ، دور الطفل أو الزوج أو الوالد . وهكذا يكشف عن أوديب كشفاً مدهشاً وإن يكن متسقاً ، كما يكشف عن بطل من أبطال كورينى أو من أبطال راسين فى ظل « الجلال » الفنى والذهنى الذى لا يخضع للزمان ، وفى سطوع أضواء خشبة المسرح شأن شخصيات بيراندللو . ويعود أوديب الذى قبلناه على أنه شخص من الأشخاص ليتخذ طابع الأسطورة ، وينعم بأبدية الحقيقة الفنية الكاملة إن لم ينعم بالقداسة الطبيعية التى لأوديب فى كولونوس .

وتتجمع المسرحية بأكملها على أساس من التشابه الموضوعى بين عناصرها — ولا سيما ذلك التشابه بين الاتساق العقلى لكل موقف من المواقف « الاستاتيكية » الساكنة ، والاتساق الجمالى للأسطورة نفسها . ولكن هذه التأثيرات ، وإن كانت تأثيرات جميلة وصحيحة فى حد ذاتها ، إلا أنها قصد بها بيان شىء أعمق ؛ ذلك هو معنى الحياة البشرية والفعل الإنسانى الوثيق الصلة بمعنى مأساة سوفوكليس .

لقد حذرنا «الصوت» أن أوديب لن يصبح أسطورة أو عملاً فنياً ، بل سيصبح « إنساناً » ؛ وقد وضع كوكتو تيرزياس على المسرح على أنه العاكس

الرئيسى للفعل ، كما استقر وضع تيرزياس طوال المسرحية على أنه إلى حد ما عليم بكلا العالمين : الموقف الإنسانى كما نراه ، وحقيقة الآلهة . وهو فى هـذا المنظر يدرك الكارثة إبان تطورها ، فهو يرى أوديب وهو لا يزال مخدوعاً على أنه خاضع للحقيقة ، ثم يراه بعد أن يعود إلى طابع الأسطورة فى التصورات الإنسانية فيما يتعلق بالخوف والشفقة .

وبهذا يكون كوكتو قد صاغ تيرزياس فى نفس القالب الذى صاغه فيه سوفوكليس ، فهو لابد أن يدرك الجوهر الإنسانى غير المتحقق بالفعل ، وبالتالى غير الممكن أن يتعقل ، من تحت ما يفترضه من الأقنعة والكائنات ، الاتفاقية العارضة ، وأن يميز تحت قوة التشابه العقلية ، التماثل الأعمق بين الكائنات ، وأن تدرك التغير الأخلاقى إدراكا مباشراً ؛ وهكذا يدعونا كوكتو إلى رؤية الفعل فى شخصية تيرزياس ومواقفه وملاحظاته على أنه فعل تراجيدى بالمعنى القديم .

وهكذا اتخذ كوكتو فى عرضه أسطورة أوديب على المسرح الحديث كثيراً من المواقف والطرائق والمبادىء الشكلية عند يوربيدز وڤولتير فى تناولهما للأسطورة ؛ ولكنه يبدو وكأنه يلتقى بالمقاييس المتجهين فى عكس اتجاهه ، فبدلا من أن يعقل الاستبصارات الأسطورية نراه يبدأ بالإحالة المقبولة إلى الحدود العقلية ، والزيف البراق فى الأقصوصة المصورة ، ولكنه يجتهد فى الكشف عما يكمن وراءها من حقيقة أخلاقية روحية .

إن مسرح كوكتو المعاصر الضارب بجذوره فى التمويه تنقصه كافة المصادر التقليدية التى تمثلها جوقة سوفوكليس ؛ فهو لا يستطيع أن يتوقع من جمهوره أن يكون لديه أى قدر من الإيمان بنظام أسطورى شعائرى متوار عن الأنظار ، ينقل أناشيد الجوقة ويمكن للتمثيل المسرحى من عرض التغير الذى يطرأ على الكيان الأخلاق ، ومن وضع المشهد الواقعى فى منظور أوسع ، لأنه لا يستطيع أن يعتمد إلا على العقل اليقظ . ومع ذلك فقد نجح فى أن يبنى على هذا الأساس (وهو أساس أوسع بكثير من أى أساس يمكن أن يعتمد عليه كاتب مسرحى

أمريكى) مسرحية شـــديدة العمق رائعة الجمال . تعد من روائع المسرح الحديث بحيث لا ينظر إليها على أنها مجرد براعة فى الصنعة إلا حينما توضع على نفس المستوى مع المسرحيات التى هى علامات الطريق — كمآسى سوفوكليس على سبيل المثال . أو كما يقول إليوت على لسان توماس أوف كانتربرى ساخراً من مثل هذه المتع والانتصارات :

« الموسيقى والفلسفة ، وحب الاستطلاع . .
والطائر الأرجوانى على شجرة الليلق[1] » .

نوح : لأوبى

الحقيقة المسرحية الشعرية للأسطورة :

ومسرحية « نوح » لمؤلفها أندريه أوبى ، التى أخرجت قبل « الآلة الجهنمية » بثلاث سنوات فقط ، تعرض علينا هى الأخرى أسطورة قديمة على خشبة المسرح الحديث ؛ فالمسرح الحديث فيها مقبول على علاته : الإيهام فيه مستغنى عنه ، أو هو مقبول ، إن قبل ، بوصفه وهماً ، والمسرحية خفتها وقصدها المباشر ، وسخريتها وقابليتها الشديدة لإظهار النكتة — التى نظنها نكتة فرنسية فى مقابل النكتة الألمانية — وهى إحدى الصفات التى كان يعنيها كوكتو بقوله « شعر الحياة اليومية » . ولكن فيما وراء ذلك تختلف خطط أوبى من حيث هو كاتب مسرحى ، واستعماله الكلى للوسيط المسرحى والتمثيلى عن نظائرها عند كوكتو اختلافاً كبيراً ؛ فإن أوبى يستهدف إيهامنا بأن قصة نوح حقيقة واقعة ، وأن عالم العهد القديم الأسطورى كله (حيث لا يظهر الله للأبصار ولكنه يكون الإله المعين القدير) هو أيضاً عالم حقيقى بالمعنى الحرفى نفسه . إن كوكتو ، كما سبق لى أن أوضحت ، يلتقى بجمهور « مسرح لو بس جوفيه »

(١) البنفسج الفاتح . « المترجم » .

Théâtre Louis Jovvet حيث يعيش هذا الجمهور ؛ فهو يتقبل أولاً أكثر العقليات الحديثة حدة ثم يتمنى لو انقاد « الشعب والشعراء وأصحاب القلوب الصافية » ، إن كان ثمة شيء من هذا ، إلى الإحساس بحقيقة الأسطورة أيضاً حيث يشير إليها من وراء الحقيقة الفنية المتلألئة في المسرحية . ولكن أوبي يتخذ الخطط الجريئة التى تتفادى تمويه مسارح البوليفار ، وتخاطب الجمهور مباشرة على أنهم الشعب وشعراء (وعلى سبيل الإبهام على الأقل) أصحاب قلوب صافية . وهى خطط لها نقائصها ، فما لاشك فيه أنها تلائم بعض الأمزجة فحسب ، وهى فى حالتها هذه تعتمد على الجماعة التى كتب لها أوبي ، وهى « جماعة الخمسة عشر » Compagnie des Quinze التى دربها كل من كوبو ووارث مسرح الفييه كولومبييه العجوز . إلا أن أوبي بهذه الوسيلة قد أظهرنا على طريقة أساسية لفتح أبواب المسرح الحديث أمام حكمة التراث القديم[1] .

وتقص علينا المسرحية قصة الطوفان فى تسلسل تاريخى ، شأن حكايات الجان الساذجة . فى خمسة مناظر ؛ ففى المنظر الأول ينتهى نوح من صنع الفلك ويحاول أن يكلم ربه كما يحاول أن يتخيل الطوفان الذى أنبأ بوقوعه على نحو غامض ؛ وتتجمع الوحوش من كل زوج اثنين ، ومن بعدها آل نوح ، الذين لا يرون فى القصة كلها أكثر من أنها انتقال لا معنى له من بيت إلى بيت آخر

---

(١) كان من نتائج النزعة الواقعية المتطرفة التى بلغت أقصى مداها عند « زولا » Zola فى القرن التاسع عشر ، وجعلت من القصة تصويراً فوتوغرافياً للواقع أو شريحة حية من بدن الحياة ، أن ظهرت نزعة عنيفة مضادة تحن إلى عالم الخيال ، وتستق من الأساطير الخرافية وحكايات الجان Fairy-Tale ، وتمجد المسرحية الموسيقية الصاخبة Extravaganza التى تتحدى الواقع بأنغامها الحادة وتصويرها الخارق ؛ وكان ذلك فى الأربعينيات من هذا القرن وتجلى بوضوح على يد ج . ر . بلانشيه G. R. Planché فى مسرحيته الموسيقية الصاخبة « بابل وبيجو » Babil and Bijou (١٨٨٢) وفى و . س . جلبرت W. S. Gilbert فى مسرحياته التى تدور حول عالم الجان « قصر الحقيقة » The Palace of Truth (١٨٧٠) و « العالم الشرير » The Wicked World (١٨٧٣) . (المترجم) .

استقر عليه عزم أبيهم حسب المعهود فى طريقته الشاذة . وتزداد سرعة جيشان النفوس ساعة إقلاع الفلك ، حين تتلبد السماء و يبدأ المطر فى الهطول و يصيح أحد الوحوش الآدميين ممن قضى الله عليهم بالغرق لاعناً نوحاً وأسرته الصغيرة . والمناظر الثلاثة التالية تبين لحظات متعارضة من رحلة الفلك فى البحر أولها يسفر عن الصباح الحادى والأربعين الذى تتبين فيه الأسرة أن الأمطار كفت عن الهطول ، وأن السماء عادت صافية، وأن البحر قد امتلأ بمجار مائية صغيرة متلألئة . وثانيها منظر أصيل قائظ بعد هدوء طويل: هى فترة صمت خاوية ، تجد الأحقاد والمطامع والبغضاء فى نفوس أبناء نوح الثلاثة والفتيات الثلاث اللاتى سيتزوجونهن الفرصة سانحة للظهور والانبثاق . وثالثها يكشف عن منظر عاصفة ، فترى الأسرة كلها فى هذه العاصفة علامة لا ريب فيها على أن نوحاً كان مخطئاً فى خطته كلها فيما يتعلق بالرحلة ، وحتى زوجته تتخذ موقفها لتقف ضده فى صف أبنائه . ولـكن الحمامة تأتى بغصن الزيتون بشيراً بظهور الأرض فى مكان ما ، وهنا فى حمية توقع الخلاص تنسى كافة الاحتياطات ، ينساها الجميع إلا نوحاً الذى يشعر فى هذه اللحظة أن الرحلة لم تؤد الغرض منها لأن درساً واحداً منها لم يستقر فى الأذهان ، فيصيح مناشداً ربه : « أن الق بنا فى التنور ! » . ثم يظهر المنظر الأخير للفلك وقد أرست مراسيها فوق قمة جبل أرارات ، و بعد أن يحيى الأولاد الأرض بالعراك والرقص الهمجى ينزلون إلى سفح الجبل وكل منهم له وجهته المغايرة ؛ أما امرأة نوح التى شاخت و بدت عليها الطفولة فلا تستطيع أن تواجه الحياة الجديدة ، وهكذا يبقى نوح وحيداً ليبدأ من جديد فى أعلى الجبـــل حيث الرطوبة والبرد ، وحيث لا أنيس ولا رفيق إلا ألوان الطيف الصامتة .

ومن الممكن إيجاز وصف المسرحية بأنها تأملات فى حقيقة قصة نوح من ناحية رمزية وأخلاقية وروحية ، تتخذ وسيلتها من « التـكنيك » التمثيلى الخيالى كهذا الذى يسميه إجناتيوس لويولا Ignatius Loyola فى كتابه « الرياضات الروحية »

The Spiritual Exercises باسم « إنشاء المكان » : أى إن كل لحظة وكل حادثة فى الرواية ، وكذلك الناس أجمعون ، قد بعثوا بعثاً خيالياً آخر فى محيطهم الحسى والعاطفى . فبعد جهد البحث ، عرضت علينا جوانب القصة المتعددة بطريقة بناء القصة من حقيقتها الواقعية فى دقة وعناية ، ولهذا فليس العقل هو المقصود وإنما هو الحساسية التمثيلية والشاعرية . بيد أن أوبى لكى يجعل هذه « الواقعية الشعرية » مقبولة على خشبة المسرح الحديث نراه يتخذ موقف من يحكى حكايات تدور حول الجان ؛ فبينما يضع كوكتو منظره الخيالى — طيبة — فى المدينة الحديثة غليظة القلب ، يضعه أوبى فى عالم ريفى لا يخضع للزمان هو المرادف الفرنسى للرسوم البدائية الحديثة التى رسمتها الجدة موسى Grandma Moses لمناظر المزرعة الرعوية أو الريفية ، وعلى هذا الأساس يفهم «نوح» على أنه « الفلاح العجوز » الذى جاء فى قصة من قصص الأطفال . ويمكن للممثلين القديرين أن يقوموا بتقليد الحيوانات ، كما يمكن تمثيل العاصفة بكل ما فى الإيهام من خفة خيالية ونطاق واسع ، وذلك بوساطة الميل الإيقاعى واندفاع الممثلين فى ذهابهم ومجيئهم على ظهر السفينة المتمايل ، فكل شيء متسق وكل التفاصيل صحيحة من حيث الأسلوب الفنى ؛ وهذا مثال آخر جديد لمقدرة الفرنسيين على النجاح فى مجهوداتهم الفنية التى لا تزال تطلع فى كل وقت بالجميل الأنيق الذى يغطى على عمق المجهود .

إن الفرق الأساسى بين الفن المسرحى عند كل من أوبى وكوكتو يكمن فى استعداد أوبى القوى النشيط إلى الحساسية التمثيلية ، وفى استخدامه لفن الممثل المهذب المثقف ؛ فبينما يفترض كوكتو التمثيل البارع المحصور والمعهود فى البوليفار ، يتطلب أوبى مجهوداً خيالياً أكبر بكثير من جانب الممثل ، واستجابة متحررة مباشرة أكثر بكثير من جانب الجمهور ؛ وقد كان هذا فى إمكانه لأنه كان يكتب لجماعة الخمسة عشر المدربة تدريباً عالياً ، كما أنه وجد التأييد فى فكرة المسرح التى حققها المسيو كوبو على مدى عشرين عاماً من العمل الدائب الصبور .

ولقد أسس مسرح ألفييه كولومبييه مثلما أسس مسرح موسكو للفن (الذى عنى كوبو بدراسة مناهجه) على فن الممثل، وعلى رقى الحساسية التمثيلية؛ ومثلما فعل تشيكوف، رأى كوبو أن «يجتث» الاستجابات المحفوظة فى الحياة الحديثة والمسرح التجارى بدراسة «محركات النفس» قبل القيام بعملية التمقيل. وكان لديه فى الواقع تأثير عظيم الاتساع على التمثيل الفرنسى المعاصر، ويستطيع المرء أن يشهد بعض هذا التأثير فى النزعة الطبيعية المهذبة كما تتمثل فى أفضل الأفلام الفرنسية؛ غير أن كوبو خطا خطوة فيما وراء مسرح موسكو للفن وذلك باهتمامه بالحساسية التمثيلية من حيث هى وسيلة لإحياء الكتابة المسرحية.

وكان فى بادىء الأمر قد درس الأشكال والصور الدرامية التى سبقت فى تطورها تلك الأشكال التى تنتمى إلى المذهب العقلى الحديث: أى الكوميديا الشعبية الفرنسية قبل موليير، والمسرح الإليزابثى، وكوميديا الفن — وهى الأشكال الأكثر قرباً مما أسميه الواقعية القديمة أو الوسيطة. ومع أن الواقعية الرهيفة delicate realism عند فيلدراك وبرنارد (وهى شديدة القرب من تلك التى نجدها عند تشيكوف) تدين بالكثير إلى كوبو، إلا أن المرء على ما أظن قد يراها فى «لوكريتوس» و«نوح» لأوبى بمثابة الثمرة الكاملة لفكرة ألفييه كولومبييه عن المسرح — فى كل من استخدامه لفرقة التمثيل المدربة، وإحساسه الراق بالتقليد الدرامى القديم. وعلى الرغم من أن أوبى فى مسرحية «نوح» يستخدم الممثل استخداماً يذكرنا بأسلوب تشيكوف تذكيراً قوياً؛ إلا أن مسرحه متحرر من قصور الواقعية الحديثة، كما أنه يشعرنا بحيوية التراث القديم من خلال مسرحيات العصر الوسيط التى تدور حول قصة نوح، مرتداً بذلك إلى قصة التوراة نفسها.

وإن تتابع الأحداث القصيرة فى الفصل الأخير، من رحيل حام وسام ويافث[1] مع زوجاتهم، يقدم مثالاً طيباً على قدرة أوبى العميقة على الإيهام،

---

(١) هم أبناء نوح الثلاثة. (المترجم)

وما أقامه عليه من فن مسرحى واقعى . وحينما يرتفع الستار نرى جانباً من السفينة وقد ألقت مراسيها فوق قمة جبل أرارات ، ونرى الأشخاص الستة وقد حملوا أمتعتهم واصطفوا فى صمت فوق ظهر السفينة ، وينزل نوح صامتاً هو الآخر ، وبعد أن يركع ليؤدى الصلاة يبدأ فى جمع الأخشاب من أجل إقامة الهيكل ، تتبعه الأم نوح Mama Noah وقد وضعت قطفها فى سلة صغيرة وجعلت تكلم نفسها فى ضجر واستياء ؛ لقد شاخت ووهنت وبدت عليها بدوات الطفولة ، وهى لا تتبين شيئاً فوق هذا الجبل الكثير الغمام — لا البحر الذى طالما اعتادت عليه ، ولا بيتها الذى كانت تصبو إليه ، وما إن يقع بصرها على نوح حتى تصب عليه جام غضبها ، فتلعنه لغدره وحماقته ثم تعود إلى السفينة فى يأس وقنوط . وفجأة يلقى الأشخاص الستة جميعاً بأمتعتهم إلى الأرض ويقفزون وراءها مصدرين صيحات سرور حيوانية : « آه ! . . . هـذه هى الأرض العتيقة ! » ، ويقومون برقص همجى ينم عن سرورهم الوحشى ، ويسوخون بأرجلهم العارية فى الطين الرطب ؛ وتبصق الفتيات على السفينة فى سخرية وامتهان ثم ينتشرن لارتياد الجبل بينما يعتلى حام تلاً صغيراً ويصيح فى نشوة الانتصار : « إنه ! أنا ! حام ! » . ويتسلق الصبية الآخرون التل لكى يدفعوه من فوقه وينشب العراك ؛ ونسمع الفتيات ينادين من على بعد ، ثم يبدأن تأخذ كل واحدة فى شد رجلها بعيداً عن حومة النضال وهى تشير إليه بحصته المقدرة من سفح الجبل : فالجنوب والأجمة من نصيب حام ، والشرق بما فيه من فيلة وقرود من نصيب سام ، أما أوروبا بمروجها وجداولها الفياضة فمن نصيب الراعى يافث ؛ فالعالم الجليل قد قسم ليحصلوا عليه وكأنه خريطة فى الصفحة الأولى من أحد كتب الجغرافيا . ويتعانقون لفترة قصيرة ثم يحملون أمتعتهم ويبدأون فى السفر الطويل كل فى طريقه الذى يختلف عن طريق الآخر ، وكلهم يتجهون إلى سفح الجبل مع الجداول المنسابة حيث سبقتهم الحيوانات إلى هناك : « فجميع الأحياء يذهبون إلى سفح الجبل » . أما نوح الذى عانى هذا كله صامتاً ،

فيلتفت إليهم فى وجل ليرقبهم وهم راحلون ، ناظراً إليهم بوصفهم أبناءه ، واضعاً أذنه على الأرض ليتسمع دبيب خطواتهم الأخيرة ، ويخفت صوت الناى الذى يعزف عليه يافت معلناً للأسماع تماديهم فى الابتعاد .

والشعر فى هذه النهاية الأخيرة شديد الشبه بالشعر الذى نجده فى الفصل الثانى من « بستان الكرز » ، والذى قمت بتحليله فى الفصل الخامس : وهو ليس شعر الألفاظ ولكنه شعر العلاقة الإيقاعية والتقابل بين « المناظر » ، يصدر عن إيهام الممثلين ويتجه إلى الحساسية التمثيلية لدى جمهور النظارة . وبينما يعزف تشيكوف على أوتار إحساسنا المستعد بغروب الشمس وحلول المساء وبزوغ القمر ، يعزف أوبى على أوتار شعورنا المستعد بقمة الجبل البارد الرطيب ، والأحاسيس الغامضة عن النضال والامتهان ، والإحساس بالبعد لدى رؤية المنظر الطبيعى المترامى وسماع عويل الناى الخافت وصوته الآخذ فى الابتعاد . وكما ركز تشيكوف مسرحه الواقعى فى أسرة فكذلك فعل أوبى : فهناك وراء لغة الفرنجة Lingua Franca[1] الخاصة بالأحاسيس المادية ، لغة (تفهم هى الأخرى فهماً مشتركاً) العلاقات العاطفية بين أفراد الأسرة والتى تجمع بين المرارة والثراء : الفروق التامة المؤسية بين الشيخوخة والشباب ، بين الذكورة والأنوثة ، بين الذكرى والحاضر . وهكذا نرى الشعور بالعودة إلى الأرض معكوساً على الأم نوح لأول مرة ، التى فى ضعفها واستهانتها تكاد تكتمل دورة الحياة من المهد إلى اللحد ، ثم معكوساً فى الشهوات الجامحة لدى الشباب المراهق ، وأخيراً فى الوعى المحيط الشامل المؤسى ، فى وتر الشعور الغزير الفياض ، فى نوح نفسه . فهذا كله هو شعر المسرح التمثيلى لدى أفلام الواقعية الحديثة ؛ أما أوبى فإنه ينهل من مورد أغزر من هذا المورد ، إذ يحقق بوسائل مشابهة حياة أسطورة « العهد القديم » ، مسترجعاً بذلك لا ذكريات الطفولة

(١) هى اللغة الإيطالية المشوبة بالفرنسية والإسبانية واليونانية والعربية التى يتكلمها أهل موانى البحر المتوسط . (المترجم)

الفريرة وحدها ، بل ذكريات طفولة الجنس البشرى كله . وتشيكوف إذ يعرض لنا انهيار إحدى الأسر ، ينظر إليها نظرة تبلغ من الموضوعية القدر الذى يجعل آفاق شعره محدودة بحتمية التغير الاجتماعى ، أما أوبى فيتخيل آفاق الروح البعيدة ، ولذلك فإن منظره « أو مسرحه » الإيهامى ليس فحسب العالم الإنسانى كما هو فى التاريخ أو فى العمل الأخلاقى ، ولكنه «عالم الله» كما جاء فى العهد القديم ؛ فهو لايقدم بهذه الوسائل الواقعية مجرد تحقيق من تحقيقات التغير ، بل رمزاً لنهاية (و بداية) العالم :

« كم يكون العالم كبيراً فى ضوء المصباح
وكم يكون صغيراً فى عين الذكرى » .

وفن أوبى المسرحى يعتمد بطبيعة الحال على تلك الأسطورة التى يعرضها ها هنا ، أما فى مسرحية « لوكريتوس » فتختلف وسائله تمام الاختلاف ، و إن « تساوت فى الوعى الذاتى » مع مسرحية « نوح » ؛ وقصص العهد القديم —مثل مسرحيات نوح فى العصر الوسيط — تفترض وجود الأسرة التى مازالت تحيا فى عصرنا : أعنى إحدى روابطنا القليلة ، روابط العادة والخبرة ، التى تربطنا بجذور تراثنا الثقافى فيما قبل المرحلة العقلية ، كما تزودنا الأسرة لابالمفتاح إلى حيـــاة أسطورة نوح الحاضرة فحسب ، بل تزودنا أيضاً بالمفتاح إلى شكل المسرحية التى يتألف منها الشعور العميق بالعلاقات المتماثلة ، والعلاقات المختلفة اختلافاً تاماً عن تلك الصور التجريدية التى يتألف منها اتساق مسرحية «الآلة الجهنمية[1] » . وتعتمد قصة أوديب فى هذه المسرحية على المدينة التى رآها سوفوكليس قائمة على نظام الطبيعة الإلهى ، ورآها كوكتو منعزلة عن العالم

---

(١) قام كورنفورد بدراسة العلاقة بين نظام الأسرة وبين العلاقات الصورية فى الفكر التجريدى وفى الفن فى كتابه الممتع حقاً «من الدين إلى الفلسفة» ، كما اهتم المستر كينيث بيرك بالموضوع نفسه فى موضع آخر من كتابه « قواعد الدوافع » وبخاصة فى الفصل الثانى الذى عنوانه « التعريف الأسرى » . (المؤلف)

الطبيعى الذى يبدو كما لو كان جحيماً مغلقاً على آلات ذهنية وأفراد مختلفين . أما قصة نوح فتعرض الكائن البشرى (ذكراً كان أو أنثى ، ولداً كان أو والداً) على أنه فى علاقة حقيقية مع «الله»[1] ؛ ولئن كان أوديب كما يصوره كوكتو لا يستطيع أن يتغير أمام أنظارنا إذ تجمده عين العقل إلى إنسان ثابت لا يتحرك ؛ فإن نوح الذى نتعاطف معه وننظر إليه على أنه كائن واقعى قبل أن يكون كائناً عقلياً ، نراه فى تغير مستمر . وقصارى القول إنك إذا أعطيت أو بى المسرح الذى يوهمك فيه بعالم الله كما جاء فى العهد القديم ، فهناك سوف يطلعك على صورة مصغرة ، مجسمة وملونة ، الموت الدائم والميلاد الجديد ، للحياة الإنسانية فى إيقاعها التراجيدى الحزين .

غير أنك إذا أعطيته ما يقدمه لك من إيهام ، نشأ السؤال عما قد تكون عليه العلاقة بين هذا الأساس و بين عادات الذهن العقلية والمجتمع الصناعى الذى نوجد فيه بالفعل ؛ ومن هذه الوجهة من النظر كان قبول مسرحية « نوح » أكثر صعوبة من قبول مسرحية « الآلة الجهنمية » ؛ فكل مايحتاج إليه كوكتو هو إدراك الشكل الفنى فى الكلاسية الجديدة ، وعليه أن يُعنى بوضع عقدة العلاقة بين حياة الأسطورة والحياة العقلية والروحية المدينة الحديثة ، بينما يطالبنا أو بى أن ننسى العالم الحديث برمته إذ يعالج الروابط التى تربطنا بالطفولة معتمداً على الإيهام الأكثر كمالاً و بساطة . ولهذا السبب قد تبدو مسرحيته وكأنها من بعض الوجوه شبيهة بقطعة من النزعة البدائية بالزائفة ، أو « نزعة التهرب » . escapism بوسائل من السذاجة البسيطة الكاذبة . وربما كان صحيحاً أن

---

(١) بين البروفسور أورباخ فى كتابه « الحقيقة فى الأدب الغربى » أن رواة قصص العهد القديم استطاعوا أن يصوروا الإنسان على أنه منعزل انعزالا حقيقياً عن العرف الاجتماعى ونظام المدنية : بمعنى أن له مكاناً فى التاريخ ، وكياناً أخلاقياً متطوراً ، وغاية منشودة — وذلك بسبب علاقته الرأسية « vertical » الدائمة مع الله . وهو يبين أن هذه النظرة التقليدية للوضع الإنسانى التى أكملتها المسيحية ونقلتها إلى الأجيال التالية ، كانت جزءاً جوهرياً فى واقعية دانتى وفى واقعية شيكسبير أيضاً ، حيث النظام الاجتماعى لم يكن فى وقت من الأوقات هو كل ماهنالك من مسرح الحياة الإنسانية . (المؤلف)

استجابة الجمهور المباشرة لمسرحية « نوح » التى لاقت نجاحاً فى جميع أرجاء هذه البلاد[١] عند عرضها فى الكليات والمسارح الصغيرة ؛ أقول إن استجابة الجمهور ربما كانت من قبيل استجابته لمسرحيتى « المروج الخضر » و « بلدتنا » اللتين حاولتا أيضاً الارتداد إلى عالم الأسطورة كما جاء فى العهد القديم ، بنوع من الروابط التى نجدها فى مدارس الأحد Sunday Schools بيد أن مسرحية « نوح » لها مالها من جمال الشكل الفنى الكامل المنسق ، ولها أيضاً الإحساس البالغ التمويه للعلاقة بين الحقيقة والمجاز — بين الاعتقاد والإيهام و « إرادة تعليق الإنكار » ؛ فنحن لا نستشعر فيها القصة العاطفية المعاصرة ، بل التراث الشعبى المسرحى الذى يرتد إلى المسرحيات الدنيوية فى العصر الوسيط ؛ ففيها شىء من القوة القديمة فى القصص التى تدور حول « الله » والتى هى أيضاً عبارة عن قصص طفولية بسيطة ذات مغزى شديد القسوة .

ومهما يكن رأى المرء فى هذه المسائل التى تتعلق بالتذوق الفنى والحكم الجمالى ، فمن الجلى الواضح أن أوبى قد ارتاد لغيره من أنواع الاستخدام طريقاً خصيباً مثمراً لبعث حياة الأسطورة على خشبة المسرح المعاصر ؛ وإذا كان كوكتو قد قبل وعى المدينة الحديثة ومسرحها التجارى « على أنه » وعى ملعون مغلق ، فقد رفض أوبى كليهما متجهاً إلى جمهوره « على أنه » جمهور متفتح لتلقى أنماط الوعى القديمة الخارجة على قصور النزعة الحديثة ؛ ناشداً — مثلما نشد تشيكوف — تلك اللحظات من خبرتنا النزيهة نزاهة تامة ، المتحررة تحرراً كاملاً من المشاغل الكثيرة المؤلمة فى حياتنا اليومية .

---

(١) يقصد أمريكا ، وطن المؤلف وموطن تأليف هذا الكتاب (المترجم) .

جريمة قتل فى الكاتدرائية :

المشهد الأول :

أنتم لا تعلمون . . . أو تعلمون

ما السلوك وما العناء ،

أنتم لا تعلمون . . . أو تعلمون

أن السلوك هو العناء

والعناء هو السلوك .

الذى جعل الفاعل يقدم

والذى جعل الصابر يحجم

أن كلا الاثنين . . .

مرهون بفعل أبدى

و بصبر سرمدى ؛

كلهم راض به حر الإرادة

ويعانون لكى يرضوا به وفق الإرادة

ولكى يبقى النموذج والمثل

ولكى تمضى على الدور العجل

أو تقف أبد الدهر سكوناً .

توماس إلى نساء كانتربرى ،
والموعز الرابع إلى توماس

إذا نظرنا إلى مسرحية « جريمة قتل فى الكاتدرائية » على أنها مسرحية حديثة فحسب ، وجدنا أنها تدين بالكثير إلى مسرح القارة الشعرى الذى مثلت له بأعمال بيراندللو وكوكتو وأوبى ؛ فهى أشد ما تكون قرابة فى فنها المسرحى ومعناها الشكلى « بالآلة الجهنمية » إذ هى تشبهها اتساقاً فى عين العقل وتعد قرينة لها فى الجمال الذى ندركه إدراكاً عقلياً . ومن الممكن النظر إليها على أنها عمل فنى بالطريقة نفسها ، إلا أنها تقوم على فكرة مخالفة فى المسرح ؛ فهى تنشد أساساً مخالفاً (وأعمق جذرية بكثير) فى الواقع ، إذ كتبت بمناسبة أعياد كانتربرى فى يونيو ١٩٣٥ لجمهور من المسيحيين رسمياً فى نظر الكاتب ، وعلى هذا الأساس جاءت المسرحية برهاناً وتعبيراً عن « السبب الحق » للاستشهاد ومن ورائها العقيدة الحقة فى الحياة الإنسانية — وهى الإخلاص . فهى لهذا عمل لاهوتى من أعمال العقل على خلاف مسرحيات القارة ؛ فلئن كانت « الآلة الجهنمية » و « نوح » تمثلان الأساطير ، فإن « جريمة قتل فى الكاتدرائية » تمثل (عن طريق قصة توماس بيكيت) نموذجاً من الأسطورة ، هو الأسطورة المركزية الأساسية فى كيان الثقافة بجملته ؛ ولم يكتب لها إلا بعد تمثيلها فى أعياد كانتربرى أن تتمتع بحياة ثانية فى مسرح لندن التجارى ، وفى مسرحنا القدرالى وفى سجن المسارح الأكاديمية فى العالم أجمع .

---

(١) توماس بيكيت Thomas Becket (١١١٧ — ١١٧٠) هو القديس التاريخى المشهور الذى اتخذه الملك هنرى الثانى ، صديقاً حميا ومستشاراً سياسياً وبخاصة فى صراعه من أجل كبح جماح القساوسة والهيمنة على مالهم من سلطان ؛ ولما مات كبير أساقفه كانتربرى أرغم الملك بيكيت على أن يحل محله ، فما كان من بيكيت إلا أن قال للملك : « لو أننى أصبحت كبيراً للأساقفة لما عدت صديقاً لك » . وكان أول مافعله بيكيت بوصفه كبيراً للأساقفة أن اعتزل أهله وباع جياده وما لديه من فاخر الثياب ، وأحس بمسئولية عظيمة أمام شرف الله وهو الذى ناضل مع الملك هنرى من أجل صالح الدولة . وكان النزاع بين بيكيت والملك أمراً لابد منه ، وكان لابد أيضاً من أن ينتهى هذا النزاع بقتل بيكيت ليبقى هنرى الثانى وحيداً يعانى مرارة الندم وتبكيت الضمير . وقد أغرت هذه القصة الكاتب الفرنسى الممتاز جان أنوى Jean Anouilh فاتخذها موضوعاً لإحدى تراجيدياته الرائعة ، وجعل عنوانها « بيكيت أو شرف الله » . (المترجم)

لقد خرجت مسرحيات القارة من المسرح فانطبقت عليها عبارة كوكتو شعر المسرح Poetry of the Theater أحسن انطباق ، أما « جريمة قتل فى الكاتدرائية » فلم تكن كذلك (على الرغم من براعتها المسرحية) ، ولم يكن إليوت فى هذه المسرحية شاعراً مسرحياً بقدر ما كان شاعراً ولاهوتياً يستخدم المسرح فى أغراضه الخاصة وعلى الرغم مما يبدو من استفادته بالمسرح الباريسى لم تكن له علاقة تربطه بأى فن من الفنون المسرحية التى كان معمولا بها فى الانجليزية ؛ نعم إن للمسرحية بعض خصائص التجريد التى اختصت بها مسرحية « كل إنسان » تلك المسرحيـــــة التى يقول عنها إليوت إنها المسرحية الوحيدة فى الانجليزية التى « تلتزم حدود الفن » ولـكنه لا يبتغى أن يبتعث هذا الإحساس بالدراما كما فعل كوكتو مثلا حينما حاول بوساطة « الجلال الكلاسى » أن يردد صدى المسرح الباروكى الذى لم يخفت خفوت الموت . ولقد كانت مسرحية « جريمة القتل » فريدة فى زماننا بتصوراتها وأفكارها وابتكارها المقصود لفكرة كاملة عن المسرح ؛ ولهذا كان البحث فى النوع الذى كانته (والذى لم تكنه) أهم عندنا من الوصول إلى أى حكم عن قيمتها القصوى من حيث هى مسرحية .

يظهر أن البنية الأساسية للعقدة مستمدة من الشكل الشعائرى للتراجيديا القديمة ؛ فالجزء الأول يقابل النزاع ، وشخصيات العقدة الرئيسية هم جوقة نساء كانتربرى والقساوسة الثلاثة والموعزون الأربعة وتوماس . وموضوع العقدة — وهو كيف يعانى توماس الاستشهاد من أجل سلطة الكنيسة — معروض عرضاً فى غاية الوضوح فى المشاهد التى تدور بين توماس والموعزين ، بينما تعلق القساوسة على سلامة الكيان المادى للكنيسة ، وتعانى النسوة الخوف من الاغتصاب ، ذلك الرعب الميتافيزيقى البالغ . ويعرض الموعز الأول ، وهو من رجال البلاط ، اللذة « وساعة التقبيل تحت السلم » ؛ ويعرض عليه الثانى ، وهو سياسى من أنصار الملكية ، السلطة الدنيوية ، « الحكم لصالح

الرسالة الأفضل » ؛ بينما يعرض عليه الثالث ، وهو بارون ، راحة الأنفة وحسن القبول لدى علية القوم ، واطمئنان الطبقة أو العشيرة المتجانسة . وكل واحد من هؤلاء الثلاثة يردد دافعاً من دوافع ماضى توماس التى تغلب عليها تغلباً تاماً ، وأصبح يستطيع الآن أن يرفضها على أنها « خداع وخيبة رجاء » ؛ أما الموعز الرابع فإنه يعرض على توماس نفس الضيغة (أنتم لا تعلمون . . . أو تعلمون ، ما السلوك . . . وما العناء) التى كان توماس قد عرضها بنفسه على النسوة حينما ظهر لأول مرة . ويظهر لتوماس أن تقدمه فى فعله الشقى نحو الاستشهاد إنما هو نتيجة دافع الزهو والخيلاء ، وتوخى « الاستحواذ التام على القوة الروحية » ، ولأول مرة يوشك توماس أن ييأس فيتساءل :

« أما من سبيل بروحى العليلة

إلى غير عذاب فى جحيم الخيلاء ؟ »

ثم يتبع هذا نشيد من أربعة أجزاء ، يقوم به أربعة موزعين وقساوسة ونساء يواجهون خطر توماس ويعانونه ، كل بطريقته المغايرة ؛ فيتبدى بعدها لتوماس طريقه واضحاً ، طريق « السبب الحق » لمعاناة الاستشهاد ، وهى ذروة الـكشف فى دراما توماس والمركز الدرامى للمسرحية ، ولذا فسأنظر إليها بتفصيل أكبر فيما يلى ، وتلك هى خاتمة الجزء الأول .

ثم يلى ذلك فاصل ، هو موعظة توماس فى عيد الميلاد المجيد مخاطباً بها النظارة مباشرة ، فيبسط فيها النظرية اللازمانية عن تناقض الاستشهاد[1]:

---

(١) « النظرية اللازمانية عن تناقض الاستشهاد » تلك إحدى الظواهر الرئيسية فى الفلسفة الوجودية المعاصرة ، حيث ترتبط بمقولة الألم والسرور وما ينتج عنهما من وحدة متوترة. فعند الوجوديين أن فعل الاستشهاد هو التركيب الذى يجمع بين النقيضين حيث يلتقى أعلى تألم مع أعلى سرور ، إذ لا يشعر المضحى فى فعل التضحية بألم خالص ولا بسرور خالص ، وإنما هو سرور مشوب بالألم أو تألم يعلوه السرور . تماماً كبسمة الفرح الحزين أو السرور الأليم ، تلك التى علت جبين سقراط ، وهو يجرع كأس السم ، مودعاً المدينة حباً فى المدينة ، مفارقاً الحياة لـكى تبقى الحياة . (المترجم)

تناقض الحزن والفرح ، وتناقض الحياة والموت ؛ بذرة الكنيسة التى تنز بالدماء . وهى تقابل من ناحية الشكل الدرامى التنوير الذى يعقب النزاع ، ووجدان الجوقة فى الجزء الأول ، كما أنها فى سياق آخر وعلى نمط مسرحى آخر (الموعظة) برهان جديد وتوضيح للفكرة الأساسية فى المسرحية .

والجزء الثانى من وجهة نظر مسرحية توماس هو مجرد النتيجة المكشوفة والوجدان الذى يزداد اتساعا والتنوير بعد صراعه مع الموعزين : فهو يعانى (وجمهور النظارة يلمس عناءه فيما يعبر به من صراحة الكلام) لحسب ما كان قد تنبأ به فى نهاية الجزء الأول ؛ ويقع هذا الجزء من المسرحية فى تأثيرات عريضة جذابة متعددة الأنواع ، فهناك أولا موكب القساوسة الذين يحملون أعلامهم محتفلين بيوم القديسين الثلاثة : وهم القديس اسطفان والقديس يوحنا الرسول والأبرياء المقدسون ، ثم يأتى الفرسان الأربعة (الذين يحلون محل موعزى الجزء الأول ويقابلونه بوصفهم مجموعة) يطلبون إلى توماس أن يخضع للملك ثم يقتلوه ويقدسوه فى التو والحال ؛ ويتم القتل فى خطوات متعددة متضمناً جوقة تنشد بالإنجليزية (هى إحدى روائع هذه المسرحية) بينما تنشد أنشودة «الدييس إيراى» Dies Irae باللاتينية خارج المسرح ؛ وبعد الانتهاء من القتل يتقدم الفرسان الأربعة إلى مقدمة المسرح ليضعوا جريمة القتل فى إطار عقلى وفقاً لأحسن أسلوب عملى فى السياسة البريطانية .

والتأثير المباشر للفرسان تأثير هزلى ، ولكن إذا ما كان المرء متتبعاً الشواهد المتتالية على فكرة المسرحية فسيرى أن إدراكهم يتناسب فى الحال بوصفه شاهداً آخر على السبب غير الصحيح . فلئن كان مهزلة فهو مهزلة شبيهة بمهزلة البواب فى « ماكبث » : لأنه يمثل وجهاً آخر من موضوع المسرحية . إن الجزء الثانى الذى يقابل الفصل الأخير عند شيكسبير ، ويقابل الكارثة تصحبها الأناشيد والمؤثرات البصرية فى نهاية المأساة الإغريقية ، فصل إيقاعى

بصرى موسيقى ومثير ، يقابل فى هذا الجزء الأول الذى يخاطب أساساً الفهم والإدراك .

وعلى الرغم من أن شكل المسرحية مستمد من المأساة الشعائرية ، فإنها أقرب كثيراً إلى الفهم المجرد من أى مأساة شعائرية تقليدية ؛ فهى ليست قائمة على الشعائر الديونيزية وحدها ، بل على الشعائر المسيحية كذلك ، وعلى ما بينهما من تشابه . وبالطريقة نفسها تم تعميم المشهد الإنسانى أو البؤرة الاجتماعية : فليست الكاتدرائية هى كانتربرى فى عام ١٩٣٥ ، ولا كانتربرى فى عام ١١٧٠ ولكنها طريق يشير اليهما معاً كما يشير إلى نظام اجتماعى شبيه بالنظام الذى تصوره تراچيديا سوفوكليس ؛ نظام من ثلاثة أجزاء قوامه الشعب والأفراد المسئولون عن دورهم فى الكنيسة والدولة ، وراعى القطيع المسئول عن ديانة القبيلة . وهكذا تصبح الشخصيات الدرامية فى تصورهم الأولى أدواراً فى حياة الجماعة أكثر منهم أفراداً فى حقيقة الواقع : وهناك أوجه شبه بين الفرسان والموعزين و بين كل منهما والقساوسة ، وهو تشابه يحرمهم جميعاً من الفردية الكاملة ، و يشير إلى الأفكار التى تعرضها شخوص المسرح . وتقوم الصفات الخاصة للمسرحية — مجالها العقلى الواسع ، وتميزها عما عداها ، وأسلوبها الدرامى الرمزى — على تجرد تصوراتها الأساسية التى لا تشبه تلك التى نجدها فى الدراما الشعائرية فى التراث الحى . وأفضل مكان لدراسة خطة المسرحية أو آليتها الدرامية هو مايقوم به توماس من التحول المفاجىء فى نهاية الجزء الأول .

وتختلف الطرائق التى وجدها إليوت ليصور بها توماس فى اللحظة الحاسمة من حياته ، اختلافاً كلياً عن تلك الطرائق التى صور بها « نوح » فى مسرحية أوبى ؛ فقد كان أوبى يعمد إلى الإيهام ليظهر « نوح » رجلا حقيقياً ، وليظهر « عالم الله » عالماً واقعياً ، ثم يظهر « نوح » بعد ذلك وهو يعيش الوقت بوقته ، وقد تناوب عليه النور والظلام ؛ وهو إذ يبذل قصارى جهده ليطيع أوامر ربه ، يخاطب إدراكنا المباشر لأوجه التماثل فى تجاربنا الخاصة ؛ أما

إليوت فلا يحاول أن يقبض بخياله على توماس باعتباره شخصاً ، بل يفترض جدلا وجود هذا الرجل ، و يضعه لا فى عالم الله بل فى موقف لاهوتى ، ثم يعبر عن كل من الرجل وموقفه اللاهوتى أو الحقيقى بطريق غير مباشر ؛ وذلك بوساطة استخدام العناصر ذات الدلالة التى يقوم بتجميعها من الموعزين والقساوسة وجوقة النساء .

ولا ينجح الموعزون الثلاثة الأول فى إغراء توماس ، فهو بعيد كل البعد عن إغرائهم لأنهم يعرضون عليه ثلاث صور من الإغراء لا تتحقق فى شخصية الإنسان بقدر مايعبر عنها فى المتنوعات الموسيقية والصور الخيالية التى فى شعرهم . والموعز الرابع أيضاً لاينجح نجاحاً حقيقياً فى إغراء توماس ، فإنه يقوم بإغراء بجد توماس نفسه بإزائه فى خطر السقوط ، ولكن ما إن يراه حتى يكف عن كونه إغراء ويصبح أداة لمعاناة التطهير ، ومن هذه المعاناة تنجم أسئلة توماس ومناشداته اليائسة منتهية بقوله : « ألا يمكننى أن أعمل وأن أعانى دونما هلاك ؟ فيجيبه الموعز الرابع بمفارقة السلوك والعاطفة التى استشهدت بها آنفاً ، ثم يتبع ذلك مقطوعة من الجوقة مكونة من أربعة أجزاء تشبه فى تطورها ما لابد أن يكون توماس قد مر به ؛ ويصدح الموعزون الأربعة بنشيد اليأس الظافر :

« حياة الإنسان خداع وخيبة رجاء » .

و يعبر القساوسة عن مخاوفهم الدنيوية :

« ألا يصح لنا أن ننتظر حتى يهدأ اليم ؟ » .

وتعرض الجوقة والقساوسة والموعزون الواحد تلو الآخر رؤيا من الرعب والفزع :

« والموت له ألف طريق ، وله أيضاً مائة ذراع » .

وتهيب الجوقة بتوماس وهى تصدح بالغناء :

« الرب أعطانا قبساً من العقل و بصيصاً من الرجاء ، ولكن رعباً جديداً يغمر قلوبنا الآن » .

ثم تنتهى المقطوعة على هذه الكلمات :

« إيه يا توماس يا رئيس الأساقفة . .

هبنا النجاة . . . هبنا النجاة

فنى نجاتك قد نجد النجاة

وفى هلاكك نفتقد الحياة » .

فيجيبها توماس (وإن لم يكن يبدو أنه يخاطب الجوقة مباشرة) بقوله :

« الآن وضح طريقى ، والآن بدت المعان

فلا إغراء بهذه الطريقة ، ولا خداع بعد الآن . .

إن آخر إغراء هو أكبر طغيان . . .

هو إتيان العمل الصالح للسبب الهوان » .

ثم يفكر فى أمر حياته على نحو مايراها الآن : بحثه المخبول عن انتصارات الحياة ومتعها وقواها ؛ وهو فى هذا يخاطب نفسه ، أو هو يخاطب الجمهور أكثر مما يخاطب أى شخص آخر على خشبة المسرح .

وتكمن صعوبة هـــذه المقطوعة فى استيعاب تحول توماس المفاجىء (أو تغير وجهة نظره) بطريقة درامية ؛ وهذا أمر يصدق على الفعل الذى يحاكيه إليوت ، كما يصدق على الوسائل التى يتوسل بها .

والوسيلة الرئيسية التى يتوسل بها هى الجوقة الرباعية الأجزاء ، فإن «جريمة القتل» هى المسرحية الحديثة الوحيدة التى تخصص للجوقة دوراً جوهرياً فى الخطة الدرامية ، تؤدى فيه الجوقة دوراً شبيهاً بدور الجوقة السوفوكلية من عدة وجوه ؛ فهى وإن لم تعبر فى موسيقى الشعر وصوره الخيالية عما يعانيه توماس ، فهى على الأقل تعبر عن المعاناة (مستطابة أو مؤلمة) التى تنجم عن خطر توماس — وهى معاناة شبيهة بمعاناته وإن تكن على مستوى من الوعى يختلف تمام الاختلاف عن مستواه عند الجوقة السوفوكلية فى عالمها الواقعى الغامض . وهذه الجوقة تكشف أيضاً لتوماس عن «السبب الحق» (المحبة) لاستشهاده ، ولكنها تفعل هذا أيضاً دون أن تفهم منه شيئاً ؛ بينما الجوقة السوفوكلية تشارك إلى حد ما فى الإحساس بالمصلحة القصوى لدى الجميع وإن يكن وعيها به غامضاً مبهماً . وعلينا أن نفترض أن توماس يستمع إلى مناشدة الجوقة الغنائية ويرى فيها مشيئة الله (بوصفها مشيئة متميزة عن طموحه الشخصى وإرادته الانتحارية) فى تقدمه نحو الاستشهاد ؛ وهكذا أعد إليوت عناصر إنشائه بطريقة نستطيع أن نستخلص منها (كما استخلص توماس نفسه) كلاً من تغير القلب والسبب الحق عند هذه النقطة — ولكننا لا نستطيع أن نفعل هذا إلا فى ضوء العقيدة الخالصة أو الفكرة اللاهوتية عن الاستشهاد .

ولكن إليوت يحرص على ألا يظهر هذا التغير فى توماس نفسه عند هذه النقطة ، فلو أننا حاولنا أن نتخيله رجلاً حقيقياً فى موقف حقيقى — كما يضطر الممثل أن يفعل إذا حاول القيام بتمثيل الدور — فإما أن نقول إنه قد وجد إطاراً عقلياً أنسب وأحدث لنفس الدافع القاتل المجنون بالصولجان ، والذى كان يدفعه من قبل فوصل به إلى سمة عقلية جديدة ؛ أو أن نقول إن تدخل العناية الإلهية المباغت هو الذى نقله إلى عالم لا يتيسر لنا رؤيته على الإطلاق ، ذلك لأن توماس نفسه يظل متوارياً : لا يعطى شيئاً سوى الخلاصة العظيمة الفائدة عن ماضيه وأعمال حياته فى الدنيا كما كشف عنها الموعزون أمام ناظر به ؛

ولسوف يقدم لنا آخر الأمر فى موعظة عيد الميلاد أسبابه ودواعيه مفصلة تفصيلاً كبيراً وفى ألفاظ شديدة التعميم ، وبعد هذا يقدم لنا حياته نفسها .

وقبل أن ننظر فى الفن المسرحى الرمزى ، وفى اللاهوت الخاص الكامن فيما وراء هذه المقطوعة، يحسن بنا أن نلاحظ أنه من غير المستطاع أن نفهم هذه المقطوعة بمعزل عن المسرحية كلها ، وهى المسرحية التى تعد فى جملتها دليلاً وتعبيراً على توماس وتقديسه ؛ وهذا ما تشرحه الموعظة وما يظهره الجزء الثانى من المسرحية فى ألفاظ واقعية منقطعة النظير . ولقد قلت فيما أسلفت إن الجزء الأول يقابل النزاع ، وهو لا ريب يختتم دراما توماس نفسه :

« لن أعمل ولن أعانى بعد الآن

ولو وضعونى على حد الحسام » .

ولكن المرء إذا نظر إلى (الدراما) على أنها النزاع الواقعى مع الفرسان السكارى وما تلاه من قتل حقيقى ، فمن الممكن أن يعتبر الجزء الأول بمثابة الاستهلال الذى يقر المشهد اللاهوتى ؛ وعلى هذا المعنى يصبح هـذا الأسلوب البالغ التجريد نفسه سهل التبرير . ولكن المشهد اللاهوتى معروض باعتباره الحقيقة الوحيدة ، كما أن كل شىء مما يثير الفزع الحقيقى فى الجزء الثـــانى يتحرك بحكم آليته — من شر القتلة المخمورين ، ومن التعبير عن اضطراب القساوسة ، ومن سير الجوقة نياماً بطريقة فاجنرية مهجورة ، بل وحتى توماس نفسه الذى يدخل فى الحركة بغير اقتناع أو على الأصح باقتناع غير معروض عرضاً واقعياً ؛ أو كما يقول هو نفسه للقساوسة الذين لا يفهمونه على الإطلاق :

« اتخذت قرارى بعد فوات الأوان

إن كنت تسمى قراراً

هذا الذى اتخذه بجمع السكيان ؟

إنى وهبت حياتى لشريعة الرحمان

تلك التى تعلو على شريعة الإنسان ؟

وأولئك الذين لايعملون مثلما أفعل

كيف يتأتى لهم أن يعرفوا ما أفعل ؟ » .

وعلى الرغم من أن الجزء الثانى واقعى بمعنى من المعانى ، إلا أن واقعيته محجورة فى الوقت نفسه ، وهو مؤلف وفقاً للمبدأ الصورى نفسه ، ولكى يصور الفكرة نفسها كما فى الجزء الأول .

وغرض المسرحية أو علتها الغائية ، هى إقامة البرهان على فكرة لاهوتية بعينها ينبغى على المرء أن يعيها إذا شاء أن يفهم المسرحية ، ولقد كتب المستر إليوت عن بسكال فى مقدمته لكتاب «الخواطر»[1] Pensées فقال: « ماأعظم تحليله مثلا « للمراتب الثلاث » : Three Orders مرتبة الطبيعة ، ومرتبة العقل ، ومرتبة المحبة . فهذه المراتب الثلاث متقطعة غير متواصلة ، فليست

---

(١) بليز بسكال Pascal, Blaise (١٦٢٣ — ١٦٦٢) فيلسوف لاهوتى فرنسى ، يعد كتابه « الخواطر » رائعة من روائع النثر الفرنسى على الرغم من أن بسكال كان قد كتبه على شكل جذاذات تمهيداً لصياغته فى كتاب ، ولكن الأجل لم يمهله إذ مات صغيراً وبقى كتابه على حالته هذه مما أكسبه فى رأى الوجوديين روعة وجمالا كان يفقدها لو أنه هذب ونقح . ويدور كتابه على الرد على الملحدين والشكاك فى عصره ، وإقامة الدليل على ضرورة الدين وبخاصة فى جانبية وجود الله وخلود الروح ؛ وهو الدليل المشهور فى تاريخ الفلسفة بدليل المراهنة والاحتياط ، ومؤداه أن علينا أن نؤمن بأن الدين حق ما دام مجموعة من القواعد الأخلاقية لهداية الإنسان فى سلوكه ، فإن كسبنا كسبنا كل شىء وإن خسرنا لم نخسر شيئاً ، ولقد سبق بسكال إلى هذا الدليل حيث عبر الشاعر العربى الكبير أبو العلاء المعرى عنه بقوله :

قال المنجم والطبيب كلاهما لا بعث بعد الموت قلت : إليكما
إن صح قولكما فلست بخاسر أو صح قولى فالخسار عليكما

(المترجم)

أعلاها متضمنة فى أدناها كما يحدث فى عقيدة التطور ؛ وما أعظم مايقدمه بسكال لهذا التمييز ، وإن العالم الحديث ليحسن صنعاً لو أنه فكر فيه ووعاه » . هذه الفكرة تلقى قدراً كبيراً من الضوء على خطة المشهد فى مسرحية « جريمة قتل فى الكاتدرائية » حيث تكون الجوقة فى مرتبة الطبيعة ، والموعزون والقساوسة والفرسان فى مرتبة العقل ، وتوماس فى مرتبة المحبة ؛ ولايتأتى لنا أن نرى غير المرتبتين الأوليين إلا إذا شاءت العناية الإلهية . غير أنه لاسبيل إلى فهم توماس وشكل المسرحية ومعناها إلا فى مرتبة المحبة ، وهى المرتبة التى تمثلها فى هذه المسرحية العقيدة التى يبسطها توماس فى الموعظة ، كما تبينها خطة المسرحية المجردة : «المراتب الثلاث» وطبقات المجتمع الثلاث . ومن هنا يأتى الشعور الآلى بالمسرحية ككل : فالشخصيات الدرامية منفصل بعضها عن بعض وعن أى عالم مألوف كأنهم أجزاء فى آلة ؛ بيد أنهم يتحركون وفقاً لمشيئة الله ، وهو ما تمثله العقيدة اللاهوتية (وما يمكن استخلاصه منها) . إنها فكرة التدبير الإلهى ، وفكرة التجربة الإنسانية باعتبارها موضوعاً لهذا التدبير ، وهى التى تنجم عن المثالية الحديثة ؛ وكم يذكرنا هذا بفكرة التوافق المستقر عند ليبنتز ، فهل هذه هى الطريقة التى ينبغى أن نفهم بها المسيحية ؟ لست أدرى ، ولا أظن المستر إليوت نفسه يدعى أنه يدرى ؛ ولكنها هى العقيدة التى تبرهن عليها المسرحية . وعلى هذا فى المسرحية يكون عالم التجربة كله الذى يمثله «المطهر» والإحساس المباشر بالتغير الأخلاق (وهو مالايجب الخلط بينه و بين التطور) و بالإيمان الطبيعى و بأوجه التماثل التى تجعل المراتب الثلاث غير منفصلة انفصالاً تاماً — و باختصار كل الإهابة بعالم حقيقى واقعى يستطيع أن يدركه الجميع بمعنى أو بآخر — هذا كله يكون غير موجود[1] .

---

(١) انظر الجزء الأول ، الفصل الأول بعنوان « تماثل الإيقاع التراجيدى » والفصل الثانى من الجزء الأول « مسرح العقل فى زمانه ومكانه » حيث بسطنا القول فى هذه النظرة الى « المطهر » بشىء من التوسع . (المؤلف)

وعلى هذا الأساس يجب على المرء أن يفهم فكرة الفعل المتناقضة التى تعرضها المسرحية ومنها يفهم شكلها الدرامى ؛ فالسبب الصورى للمسرحية (أو مفتاح العقدة ، ومفتاح استخدام خشبة المسرح ، ومفتاح التشخيص ، ومفتاح الوسيط الكلامى) هو فكرة الفعل التى تعبر عنها الصيغة التالية :

« أنتم لا تعلمون . . . أو تعلمون

أن السلوك هو العناء

والعناء هو السلوك » .

هذه الصيغة تقوم فى المسرحية بدور الفكرة الشكلية الحاكمة ، ولكن من الضرورى — لتفادى سوء الفهم — أن نشير إلى أن هذه الفكرة نفسها فكرة شعرية ومستمدة من التجربة ، أو من ذلك الإحساس المباشر بالحياة الإنسانية الذى كنت قد أسميته بالإحساس التمثيلى ؛ وكثيراً ما أشير إلى أن الأساس التمثيلى فى شعر إليوت هو مصدر حيويته الفذة الفريدة ؛ فهو شاعر ميتافيزيقى بفطرته ، وهو يحاكى الفعل بموسيقى شعره وصوره الخيالية ، أو هو يحدده بواحد منهما أو بكليهما فى آن :

« يد الطفل ، يد تلقائية . . » .

« يا صديقى ، دم يهز شغاف قلبى ،

فيا للجرأة المخيفة فى ساعة الإذعان ... » .

« يفرح القلب المفقود وتسرع دقاته

للنرجس التائه وأصوات البحر الخابية ... » .

ومن الممكن النظر إلى صيغة الفعل والمعاناة على أنها ، فى مجال الشعر الميتافيزيقى ، المأثرة التى كانت جميع أعمال إليوت السابقة عليها بمثابة تمهيد لها

غير أن جزءاً من هذا التمهيد كان بالضرورة دراسة لروائع المسرحيات التقليدية، وعلى هذا فإن أفضل طريقة لسبر أغوار ثلاث من علامات هـــذه الصيغة هى مقارنتها بأفكار الفعل فى ثلاث من علامات الطريق التى سبق لى أن درستها وهى : الإيقاع التراجيدى عند سوفوكليس ، والفعل العقلى عند راسين ، والفعل العاطفى عند ڤاجنر .

إن الإيقاع التراجيدى السوفوكلى ينشر أمامنا فى حينه طيفاً من أنماط الفعل ، يتدرج من الغرض العقلى خلال المعاناة التى ندركها بالإيمان إلى إدراك جديد بالمخلوق البشرى ، وتلك هى لحظة « التنوير » ؛ وتقع الحركة كلها فى الزمان ، فإذا ماتبدى لنا المخلوق البشرى فى النهاية تحت ضوء جديد، فهو لايزال ذلك المخلوق البشرى الذى نراه فى عالم مستمر (بالتماثل) مع عالم الحس المشترك . وبهذه الطريقة وحدها من الإيقاع التراجيدى مرددة فى أشكال مختلفة ، ينقل إلينا ، بالتماثل أيضاً ، فعل المسرحية فى جملتها : وليس ما ينقل إلينا هو الصياغة اللفظية ، بل الفعـــل الذى يطلب إلينا أن نفهمه وأن نتعاطف معه بنوع من الحساسية التمثيلية ، وصيغة الفعل والمعاناة عند إليوت تعميم مستمد من الإيقاع التراجيدى يحاول أن يثبت الفعل البشرى (تحت صفحة « التغيرات الساخرة التى يستعيدها الزمن ») من حيث إن هذا الفعل « كائن » لازمانى بين يدى الله . وبهذا يختفى الإيقاع التراجيدى عندما ينظر إليه هذه النظرة التجريدية ؛ ولا ينظر إلى عناصر الإنشاء عند إليوت على أنها محاكاة للفعل الواحد بل على أنها تصوير للصيغة الواحدة الموجودة على الدوام .

و « جريمة القتل فى السكاتدرائية » على هـــذا الاعتبار شديدة القرابة بدرامات راسين وڤاجنر «المثالية» ؛ تلك التى تحتفل بالفعل من حيث هو عقل ، وبالعقل من حيث هو عاطفة (أو معاناة) على الترتيب ؛ ومفارقة الفعل والمعاناة تحوى فى داخلها الجزءين المتقابلين : جزء الغرض العقلى وجزء العاطفة التى لاعقل لهـــا ، وهما ماحاولت أن أوضحهما فى الفصل الرابع عند دراسة راسين وڤاجنر .

ولكن على الرغم من أن فكرة الفعل فى « جريمة القتل » تحاول أن تستكنه رؤى راسين وفاجنر وأن تتسامى عليهما ، إلا أنها مثلهما تتضمن الإحساس الوحيد بالشكل والمبادىء المثالية للانشاء ؛ وهكذا يكون مرد كال الجوقة المثالى إلى أنه يتمثل بصورة رئيسية من حيث هو تعبير فى الموسيقى والصور الخيالية فى حالة المعاناة (كما هو الحال فى « تريستان ») ، وإلى أنه لا يتمثل إلا بصورة ثانوية كما هو الحال فى « نساء كانتربرى » إذ يستطيع الممثلون أن يبعثوه حياً بوساطة فهم الموسيقى لا بوساطة العجائز المتكهنات ؛ ومثل هذا يقال عن القساوسة والموعزين والفرسان ، فكلهم شواهد وتعبيرات للتعقلات أولاً وللناس ثانياً كما لو كان ذلك بحكم فكرة بعدية لاحقة . ولا يوجد شىء مشترك بين الشخصيات الدرامية (وهى ماهيات عوالم التجربة غير المتواصلة) إلا واقعة القتل القائمة المدبرة للمعنى — فيما عدا توماس الذى يعلم ما يفعله وما يعانيه ، وغيره لا يعلم من ذلك شيئاً . إن « الأساس فى الحقيقة » basis in reality الذى يقول المستر إليوت إن كل عرف ينبغى أن يحتويه هو لحظة الكشف غير المرئية لدى توماس ، أو هو « مشغلة القديس » ؛ وهكذا تقوم العلاقة الفذة الفريدة بين المؤلف والممثلين وجمهور النظارة : فهم متقاطعون (ومكتملون) شأن الشخصيات الدرامية ، وكال موسيقى الجوقة ، وبلاغة البراهين العقلية لدى الموعزين والقساوسة ولدى توماس فى الموعظة كله مستمد من القبول التام لحدود العرف المثالى الأعلى . ومن هنا ينجم الإحساس الكابوسى للمسرحية : فبينما الشكل واضح وبين وجلى ، إلا أن الشكل تحركه آلية خفية لا ترى ، ويتكلم دونما تحريك للشفاه ؛ والإحساس بالشكل الدرامى قريب الشبه بكل من « المثال الطاغى » الذى شعر به بودلير فى أوركسترا فاجنر ، وبالكمال القبلى الذى يوشك أن يستحيل على التمثيل فى اسكندرانيات راسين .

فإذا نظر المرء ، لا فى كمال أجزاء المسرحية المنفصلة غير المتواصلة ، بل فى كمال المسرحية ككل ؛ فسيبدو له أن جميع الأجزاء أمثلة على صيغة الفعل

والمماثلة ، أو صيغة العلم واللاعلم ؛ وهذه هى الطريقة التى تنسق بها المسرحية فى جملتها فى عين العقل : فإن للخطة العامة جمال الفكرة التى صيغت صياغة محكمة وصورت تصويراً قديراً . ولقد يبدو فى مراتب المستر إليوت الثلاث أن عالم العقل أرفع على معنى ما من عالم الطبيعة حيث تعانى الجوقة من الحرمان العقلى التام ، كما يبدو أنه افترض لنفسه مشكلة « امية » كتلك التى عالجها كورنيى فى « بوليوكت » وكوكتو فى « الآلة الجهنمية » ، وهى أن ينعكس تغير القلب على مرآة العقل. ولربما اتخذ شعاره ومبدأه فى الإنشاء من ملاحظة كوكتو الموحية التى تقول : « إن التشابه قوة موضوعية تقاوم كل تغير ذاتى للشكل ، ويجب ألا نخلط بين التشابه والتماثل » . وهكذا يكون شكل المسرحية أقرب ما يكون آصرة بروائع التراث العقلى .

ولكن المستر إليوت يبتعد عن هذا التقليد ابتعاداً جذرياً ، أشد من ابتعاد كوكتو حينما ينكر صراحة حقيقة « مرتبة العقل » التى يفهم بمقتضاها فن المسرحية ؛ فإن توماس يتساءل قائلا :

« وأولئك الذين لا يفعلون مثلما أفعل

كيف يتأتى لهم أن يعرفوا ما أفعل ؟ » .

وهو سؤال لا يمكن الإجابة عنه ؛ فإن المسرحية لا تقوم على الإدراك المباشر للايمان الطبيعى ، ولا تقوم على التماثلات الحادثة فى التجارب الشائعة ، ولا تفترض أن العقل و « مرآة العقل » يأسران حقيقة الموقف الإنسانى ؛ بل تقوم على الحقائق المكشوفة التى لا تصل إلينا هنا على الأرض إلا فى شكل هذه الصيغ اللاهوتية المتناقضة التى هى معقولة وفيما وراء العقل فى وقت واحد ، فكل شىء مستنبط من التصورات اللاهوتية : فكرة المسرح نفسها ، ومفتاح شكل المسرحية ، والأمثلة التوضيحية المنتقاة ، بل من الممكن القول بأن غرض المسرحية أو علتها الغائية — وهذا

ما يميزها عن أى مسرحية أخرى — هى بالتحديد محاولة التدليل والتعبير عن أولوية هذه العلة الغائية نفسها وتفردها بالأحقية .

ولكنى وإن كنت أعترف بالغرض الفذ الفريد للمسرحية ، إلا أنى أحب أن أدرس علتها الصورية لا علتها الغائية : أى أنظر إليها على أنها دراما لا على أنها لاهوت ؛ وأحب أن أقدم عليها ملاحظتين تقومان مثلا على فن محاكاة الفعل :

أولاهما أن المسرحية ، مهما يكن رأينا فى نظريتها اللاهوتية والمعروفية (الإبشمولوجية) لا يمكن أن نغض عنها النظر على زعم أنها « غير حقيقية » نعم إنها تكاد تعرض إعراضاً كلياً عن الواقعية الفوتوغرافية الحديثة ، ولكن ما تنقله إلينا من معنى الفعل الإنسانى شديد الشبه بذلك الذى نجده فى الطبقة الأولى من الدراما الحديثة ذات الدافع العقلى والخلق القوى كمسرحيات إبسن وبيراندللو على سبيل المثال ؛ فإذا ماأدرك المرء كيف يفهم العرف المتسق غاية الاتساق فى « جريمة قتل فى الكاتدرائية » ، تأتى له أن يقرأها على أنها محاكاة لذلك الفعل الإنسانى الذى نعهده فى ألف مصدر آخر : وهو الحياة الإنسانية وقد قسمتها آلة العقل وحددتها بوثنية الإحساس الشره . ولهذا أمكن أن ينظر إلى « الأساس فى الحقيقة » ، ذلك الأساس اللاهوتى الذى اختاره إليوت ، على أنه تفسير تم الوصول إليه عن طريق الاستنباط عبر هذه للتجربة الشائعة ، حتى ولو كان إليوت يعرضه على أنه الحقيقة التى يستنبط منها كل ما عداها .

وثانية الملاحظتين ناجمة عن الأولى: وهى أن « جريمة قتل فى الكاتدرائية » على الرغم من غائيتها المطلقة وكمالها المثالى ؛ ينبغى أن ينظر إليها على أنها تستعمل خطة واحدة من بين الخطط الكثيرة الممكنة لتأليف المسرحية الشعرية الحديثة — وهذا ما يكاد يعنى أن المشكلة لا تزال بغيرحل بالمعنى السوفوكلى أو الشيكسبيرى للدراما لقد ارتاد المستر إليوت نفسه أنماطاً أخرى من الوعى والفعل ، وعلاقات

أخرى أقل مثالية بين الشاعر والجمهور ، وقد فعل هذا فى شعره وفى مسرحياته الأخرى . ولقد استشهدت ببعض شواهد من شعره فيها محاكاة صريحة للفعل ؛ فقد ارتاد فى مسرحيته « الصخرة » مثلا حقيقة الزمان والمكان واللحظة التاريخية ارتياداً ليس له ما يقابله فى « جريمة قتل فى الكاتدرائية » ، ويبدو أنه فى مسرحيته « اجتماع شمل العائلة » يبحث عن نموذج من الفن المسرحى أكثر واقعية ، وأنه يبحث عنه (كما فعل أوبى فى « نوح ») فى العلاقات العائلية المعقدة السابقة على التعقل . والخلاصة أن تجارب المستر إليوت نفسه فى أعماله الأخرى تدعونا إلى النظر فى « جريمة قتل فى الكاتدرائية » على الرغم من كمالها ، لا على أنها مسرحية تختتم المسرحيات جميعاً ، بل على أنها مثال واحد على الفن فى زماننا المختلط المرتاب .

ومن هنا نجم الغرض من وضعها على علاقة بأشعار كوكتو وأوبى المسرحية ؛ فإن فى المسرحيات الثلاث بوصفها محاكاة للفعل مجالا للمقارنة ، لأنها محاولات ثلاث لجعل ضوء التراث القديم ذا أثر فعال على الإنسان المعاصر ، ولأنها منظورات جزئية ثلاثة ذات قيمة كبيرة وإيحاء خصيب . وإن أى فكرة على المسرح المعاصر ، إن نحن حصلنا عليها ، لابد تاركة لها مكاناً ، كما أنها ستترك مكاناً لبعض قيم الواقعية الحديثة التى لا مناص لشعر المسرح الحديث أو للشعر فى المسرح الحديث من أن يأخذ بها .

فكرة المسرح

التى لم تحقق :

إن الانطباع الذى يحدثه مسرح باريس فى العقد الثانى وأوائل العقد الثالث من هذا القرن ، هو انطباع الحرية والترف المغرقين فى الخيال إلى درجة غير مألوفة ؛ ولابد أن الجو حينئذ كان يحمل على الأقل وعياً مموهاً موشى

بجميع الفنون ، إن لم يكن جواً يحمل فكرة عن المسرح بالمعنى القديم . ولابد أنه كان ثمة عدد وافر من ذوى الحساسية المثقفة والوسائل الغامضة ، فنية ومالية أمكنهم من الاستغراق ، لا فى الرسم والموسيقى والفلسفة وحسب، بل فى الأوبرا والباليه والدراما أيضاً . ولقد كانت مسرحية المستر إليوت ، وهى المسرحية اللاهوتية ، على طرف النقيض من فن المسرح الباريسى لأنه ينحى فيهـا على حرية الفنان المطلقة على أنها وهم رومانسى ؛ بيد أنه ما دامت هذه المسرحية حية من حيث هى دراما ، وتتمتع بحياة مستمرة على مسارح عالمنـا الملحد الحديث ، فستظل على نفس الأساس الذى تقوم عليه « الآلة الجهنمية » وهو جاذبية الفن « الخالصة » غير المفرضة . ولكن هذه الفكرة عن الفن آخذة فى التضاؤل والانكماش وبخاصة إذا حللناها محل الطريقة الوحيدة التى تفهم بهـا الدراما الشعرية الجادة .

إن بعض المفاهيم القائلة التى وجهت إلى فكرة الفن لهى مفاهيم ظالمة ؛ فإن أولئك الذين يدعون أن الفن الحديث غير قابل للفهم لم يعبأوا فى العادة باكتساب أى شىء من لغته ، ولكن إذا ما أعار المرء التفاته إلى مسرحيات كوكتو وأوبى و إليوت مثلا ، فسوف يرى بوضوح أنهم كتاب مفهومون بشكل يزيد على المألوف إذا هم أخذوا على شروطهم ، وعلى الأساس الخاص للابهام الذى يتمسك به كل واحد منهم باطراد ؛ و إنها لهى هذه الصفة بالذات التى تهيىء لهم ما لهم من جمال وامتياز . إن لهم كفاءة فنية ، واستكناهاً لمصادر الشكل المسرحى فى التراث القديم أكثر مما يحتمل لأى خلف لهم أن يعرف ماذا يفيد منه ؛ وهم فوق هذا بريئون من تهمة « البرج العاجى » — وهى التهمة التى تعنى أن الفن الحديث معزول بصورة ما عن واقع التجارب المعاصرة : نعم ، إنه معزول عزلة العلم الحديث أو اللاهوت الحديث أو النظرية السياسية الحديثة عن أى نطاق مألوف فى وعى الجماهير (وهو ما يدل على أن مثل هذا النطاق ناقص

قديما) ؛ ولكن حرية الفن الحديث هى بالتحديد حريته فى الاستجابة مباشرة وبغير تأمل سابق لأى تجربة إنسانية ولكل تجربة إنسانية . هل ثمة نمط من أنماط الفعل أو الوعى لم يقبل عليه واحد أو آخر من الفنانين المحدثين بشجاعة أو بعناد ، ولم يثبت على شكل جيل وممتع فى ذاته ؟

إن لربة الفن (الموزية)[1] سمعتها السيئة ؛ ولكن من الواجب أن نعترف أنها قد أثبتت أنها أصلب عوداً وأوسع حيلة من « ابنة الكتيبة » Fille du Régiment المتلونة التى وجدها المستر ثورنتون وايلدر فى « يقظة فينيجان » ؛ فلقد استطاعت أن تقيم مأواها وأن تزود من يرغب (بقليل من المعاونة من جانب المؤمنين المخلصين) بمتعها التى لا تنقطع فى كل منظر خرب قوبل أو يقابل فى الطريق إلى عالم الهيولى البشوش المضطرب . فلئن كان المرء يبحث عن ابتكار للفن الحديث فعليه ألا يختار البرج العاجى ، بل ليختر شعاراً من الحرب العالمية الثانية : « كيلروى كان هنا » .

وإذا كانت فكرة الفن فكرة غير مرضية ، فما ذلك بسبب افتقارنا إلى الفن ، بل لأن الفن لا يزودنا بما نتطلبه منه بغرائزنا إذا هو فهم هذا الفهم المجرد ، وعولج هذا العلاج المطلق . إن انتصارات مدرسة باريس الفنية لا تقوم بالوظيفة نفسها (حتى بالنسبة لنا نحن المعاصرين) التى كانت تقوم بها مسرحيات سوفوكليس وشيكسبير ، ولا ابتكاراتهم محددة بالرجوع إلى أى فكرة عامة مركزية عن المسرح ، وإن حريتهم وتكاملهم الفنى قد كلفاها ثمناً يبدو لنا الآن ثمناً باهظاً حقاً .

إن آخر مسرح حى كان لنا هو مسرح الواقعية الحديثة ، فقد كان ابسن وتشيكوف بقبولهما مسرح الردهة البورجوازية ووعيهما الضيق بالموقف

---

(١) والجمع موزيات Muses : إحدى ربات تسع فى أساطير اليونان القديمة اختصصن بحماية الفنون والآداب . (المترجم)

الإنسانى يستطيعان أن يطلعا بمسرحياتهما أنها تعكس الطبيعة ، وأنها «تجريدات وتقاويم مختصرة للزمن » . ويحاول بعض كتاب المسرحية المعاصرين أن يستمروا فى هـذا التقليد . فالذى يبدو أن أوديتس وتنيسى وليامز يتحسسان طريقهما إلى شعر مسرحى يقوم على أساس من الواقعية الحديثـة ؛ ويعرض علينا نويل كوارد ردهة ألحقت بهاحجرة نوم وبار وقد فقدت ملامحها ؛ كما يتقدم لنـا الـكتاب الاجتماعيون من كل نوع بصور فوتوغرافية عن قاعات اجتماعات النقابات العمالية ، وعن مطابخ الطبقـات العاملة ، وعن معسكرات الجيوش . ولـكن أى منظر من هذه المناظر لا يزيد فى مركزيته أو فى دلالته على غيره : فهى جميعاً مناظر معتسفة اعتساف الحقائق الواقعية ، أوهى «صحراء الشبه التام » المترامية التى يصفها المستر إليوت . أما بالنسبة لإبسن وتشيكوف فقد كانت الردهة البورجوازية فعلاً هى بؤرة الحياة فى زمانهما ، ولذلك فقد كانت ذات دلالة مهما يكن من قتامة معناها : كانت تقدم لنا ما أسماه جيمس « علامة التمييز الاجتماعية » . ومن الممكن أن يعزى إلى عناصرها القائمة بعض الدلالة الرمزية ، كما كان من الممكن أن يتطور عن ذلك المشهد الصغير شعر مسرحى خفى غير منظور . ولقد رأينا فى أعمال شو وبيراندللو بعض الطرائق التى فقدت بها الردهة البورجوازية معناها ، وتمهد الطريق بهذا لدراما شعرية جديدة ؛ إلا أن الشعر المسرحى حينما تحرر من حدود الواقعية الحديثة فقـد مكانه فى مجتمع واقعى ، ومكانته الملحوظة والمقبولة عند الجمهور باعتباره مرآة للطبيعة الإنسانية . وإن حداثة « طيبة » عند كوكتو ، وريفية « نوح » اللازمانية عند أوبى ، ومجتمع « جريمة القتل فى الكاتدرائية » ذا المؤامرات عند إليوت ، جميعهـا مستمدة من التجارب المعاصرة ، وجميعها تلقى على هذه التجارب ضوءاً كما قد يرى المرء إن هو تعلم كيف يفهم فنهم أولا ؛ ولـكن هذه الإشارة منحرفة ، ومراسى الفن الواقعية مقطوعة ، والدراما الناتجة معتسفة بطريقتها الخاصة ، وكل شاعر مسرحى يميز بطريقة أفلاطونية فكرته الدرامية

الجيلة المتسقة المفهومة ، بينما الجمهور الذى لا شكل له ينظر إلى الاتجاه الآخر ، وينحشر فى ظلال حيطان الكهف التى تدر الكسب التجارى .

ولم تكن هذه النتيجة بطبيعة الحال مقصودة لدى المؤلفين الذين اخترتهم للدراسة : فقد قاموا بدورهم من حيث هم كتاب مسرحيون فى وضع رؤاهم أمام أعين الناس — والمستر إليوت من بينهم صاحب أشد الطرائق إيغالاً فى الجذرية ، ولكن المشكلة إذا نظر إليها فى هذا الضوء تبدو خارجة كل الخروج عن عالم فن المسرح كيفما فهمت . ولقد عالج المشكلة نفسها مؤسسو مسرح ألفييه كولومبييه ومسرح موسكو للفن والعدد الذى لا يعد من المسارح التى قامت فى السنين الأربعين أو الخمسين الأخيرة ؛ ولكن من الطرف الآخر للمشكلة — الطرف العملى والاستنباطى — حاولوا أن يستميلوا الشهية الدائمة للدراما لكى ينشئوا مراكز خارج صناعة التسلية ، ولكن على جمهورها الخاص وبتأييده حيث يمكن نشر ثقافة الفنون المسرحية ، والتماس المسرحية الحديثة بالتجربة . ولقد أثمرت هذه الجهود كما بينت من قبل ، ولكن الدرس المستفاد من فنون المسرح سيظل فى النهاية هو نفسه الدرس الذى نستفيده من شعراء المسرح ؛ وهو أن الدراما لا يمكن أن تزدهر إلا فى مسرح داخل النطاق الإنسانى ، مسرح يلقى القبول إجمالاً بوصفه بؤرة الحياة أو بؤرة الوعى فى زمانه ؛ وهذه البؤرة لم يعد لها وجود بعد .

إن الحياة المحمومة لمسارح الفن الأمريكية (وهى المسارح الوحيدة التى لدى علم مباشر بها) حية مفيدة فى هذا الصدد ؛ فقد كان لدينا فى العقد الثانى من القرن العشرين مسرح بروفنستون ، ومسرح نيبرهود بلاى هاوس ، ومسرح الأمريكان لابوراتورى ، ومسرح السيڤيك ريراتورى وعدد آخر غيرها فى نيويورك وفى أجزاء أخرى من البلاد ، تحاول جميعها جاهدة أن تنشىء مسارح على غرار مسارح الفن الأوروبية ؛ ولكن واحداً منها لم يتخط

الأزمة الاقتصادية بسلام وإن تجددت المحاولات فى الثلاثينيات من هذا القرن وأشهرها محاولة المسرح الفيدرالى — الذى شاء حسن الطالع أن يعهد بإدارته للمسز هالى فلاناجان دفيز — ومسرح الجروب ، فأما المسرح الفيدرالى فقد أتى ومضى بسرعة جنونية حسبما تقلبت أهواء الكونجرس[١] ، وأما مسرح الجروب الذى ورث الكثير من حكمة وبراعة سابقيه فإن ضوءه لم يخفت حتى قرب الحرب العالمية الثانية .

وقد أخرجت هذه المسارح نسبة كبيرة من الأفكار والفنانين المسرحيين الذين كانوا مدداً لصناعة التسلية بطريقتها النهابة التى لا تبصر فيها ، وهذا ضرب من النجاح كما نفهم عادة من هذه الكلمة ، ولكن واحداً منها لم ينجح فى هدفه فى إقرار مسرح فعلى . ويبدو الآن أنه بالرغم مما حققوه من أعمال ، مازالت أهدافهم الطامحة لم تتحقق بأى معنى من المعانى ؛ فقد بدأوا ببعض التغيير فى مزاج العصر عندما قوبل نظام السوق عندنا بماله من سطوة شاملة بالتحدى ، لا فى المسرح وحده بل فى ألف مجال ومجال : كتحدى المثالية الإنسانية لحركة الحرية الجديدة ، أو مثالية الجهاد الشعبى فى « النيوديل » New Deal[٢] ولكن هذه التحديات (على الأقل فيما يخص المسارح) كانت عقوبات بسيطة وغير جوهرية ؛ فإن « الإلهام » ، أو معنى أهمية دور الجمهور ، قد تضاءل وتلاشى بعد بضع سنين : « لقد ارتفع الستار ، وما زلت فى الانتظار » كما قال بودلير فى مثل هذا الموقف . وكان من الواضح فى ضوء حياتنا الطبيعية العادية أن الفكرة الحتمية المحايدة لصناعة التسلية — فى أماكن العرض فى برودواى ومصانع أحلام اليقظة فى هوليوود — كانت تجسيداً لسلطة السوق المتحكمة فى حياتنا وفى تخيلنا للحياة ، وهى الفكرة الوحيدة عن المسرح التى يمكننا فعلاً أن نركن إليها .

لقد كتب المستر هارولد كليرمان ، أحد مديرى مسرح الجروب ، كتاباً صريحاً جداً ومزيلاً لغشاوة العمى عن تاريخ صراع هذا المسرح بعنوان

(١) كتبت المسز دفيز تاريخ هذا المسرح فى كتابها ذى الأهمية « الحلبة » Anena .

(٢) هى خطة فرانكلين روزفلت لمعالجة الأزمة الاقتصادية منذ ١٩٣٣ .

(المترجم)

« السنوات الحادة » ؛ وإن النتيجة التى يخلص إليهـا لتعد بحق رثاء على قبر الحركة كلها ، إذ يقول : « لم يتمكن « مسرح الجروب » من القيام بنفقاته من حيث هو مسرح لأنه كان معزولا ، وقد أخفق «مسرح الجروب» لأنه لا يمكن لفرقة مسرحية أن تقف وحدها ، كما لا يمكن لفرد أن يعيش بمفرده . إذ ينبغى للفرقة ، كى تعيش حياة صحيحة سليمة وتنضج إلى مدى إمكانها ، أن تلتمس العون عند فرق أخرى ... فإذا لم يحدث هذا فإنها تذوى وتذبل بغض النظر عن روحها ومقدرتها ؛ تماماً كما يذبل العضو الذى لا تغذيه الدورة الدموية فى سائر الجسم »[1] .

وفى كتاب « محاورة عن الشعر الدرامى » لإليوت ، يلقى أحد المتحاورين هـذه الخطبة الشائقة : « لم يكن أرسطو يهتم بالعلاقة بين الدراما والدين ، ولا الأخلاق الهيلينية التقليدية ، ولا العلاقة بين الفن والسياسة ، ولا كان من واجبه أن يصارع فلسفات الجمال الألمانية والإيطالية ، ولا أن يقرأ مؤلفات الآنسة هار يسون أو المستر كورنفورد (على أهميتها البالغة) أو ترجمات الأستاذ موراى ، ولا أن يقطب حاجبيه على مخلفات التودا Todas والثيدا Veddahs كلا ولا كان عليه أن يقيم وزناً للمسرح من حيث هو أداة لجمع المكاسب » . والكلمة لبقة شائقة لأنه لا مهرب لنـا من مشكلاتها التى لا حل لها ، تلك المشكلات التى لم يضطر أرسطو إلى إلقائها أو مواجهتها . إن تحليل فن الدراما يؤدى إلى فكرة عن المسرح تعطيه معناه وحياته الفعلية فى زمانه ومكانه ، فإذا كانت فكرة المسرح غير كافية أو لم تكن قائمة وموجودة ، فإننا لا نملك إلا التأمل فى الخطر المحيق بالثقافة كلها . وما لم تفهم القوة المفسدة التى للصناعة الحديثة على صورة من الصور ، فكيف يتأتى للحياة الإنسانية نفسها أن ترى

---

(١) « السنوات الحادة « The fervent Years ، لهارولد كليرمان ، ص ٢٨١ نيويورك ، ألفريد نوف ١٩٤٥ .

بوصفها شيئاً هو أكثر من كونه نتاجاً ثانوياً (سواء كانت نتاجاً قابلاً للتسويق أو غير قابل له ، وسواء أكان نتاجاً بروليتارياً أم رأسمالياً) لآلاتها المنظورة السماوية ؟ وما لم نعترف بالمقومات الثقافية لصناعتنا ، وندرك قيمة هذه المقومات على نوع من العلاقة فيما بينها — أعنى مقومات تقاليدنا الدينية والسلالية والإقليمية ، وعاداتنا العقلية الراهنة المستمدة من العلوم التطبيقية والسياسية العملية ، بحيث ننظر إليها جميعاً على أنها ذات قيم متبادلة — فكيف يمكننا أن نكون فكرة ما عن أى شىء ؟ وكيف يمكن أن نأمل فى وجود وسيط للاتصال أكثر دلالة من وسيط صالات السينما ، ومراكز التوصيل الكهربائى ، ومسكرات الشواذ والمنحرفين ؟

إن المشكلات الأساسية لمسرح الحياة الإنسانية فى زماننا ، ومشكلات الدراما فى العالم الحديث مشكلات متداخلة ، ثم هى مشكلات نظرية وعملية فى آن واحد ، ولهذا كانت غير قابلة للحل ؛ فليس لدينا مسرح بالمعنى الكلاسى ولا ندرى كيف يمكن أن يكون لنا شىء من هذا . ولكننا نستطيع مع ذلك أن نستمر فى دراسة علامات الطريق الثقافية — كدراما سوفوكليس وشيكسبير و « الكوميديا الإلهية » لدانتى — تلك الآيات التى تحققت فيها فكرة المسرح ولو لبرهة قصيرة ؛ وذلك لكى نتمكن من أن نتعلم كيف نتبين ونقدر المنظورات المسرحية المشتتة التى بين أيدينا ، فنجمع القطع والجذاذات ، ونبقى على الفكرة حية فى ضوء التماثل الموحى المعرض للخطأ والامتحان .

وفى هذا الغرض تكون « الكوميديا الإلهية » و « المطهر » بخاصة ذات فائدة كبرى ؛ لأنها أكثر الأنماط شمولاً وأكثرها وعياً ، ولأنها تشتمل ، فى علاقة إيقاعية ، على كافة أنماط الفعل والوعى التى نراها فى الأشكال المسرحية الحديثة مطلقة وممزولة . لقد كان دانتى يواجه معاصريه بالدقة الفوتوغرافية التى عهدناها فى إبسن وتشيكوف ، وهو يتعرض لكل المسائل الاجتماعية والسياسية فى زمانه ، ولكن الحقائق الواقعية كذلك مرئية فى الحلبة : بكل ما المعنى من

أبعاد تاريخية وأخلاقية وغائية — أو الاستعارة والـكناية والتشبيه كما كانت تسمى — والتي كانت رمزيته ذات الأوجه الأربعة رمزية مقصودة لإظهارها . وكانت منظورات الحلم والأسطورة والذهن اليقظ غاية اليقظة ، وهي المنظورات التي نظمها يستبعد كل منها الآخر بل بعضها بعضاً في حركة شعره ولـكن لا يلغى بعضها بعضاً . فقد كانت عينه دائماً على حياة النفس في حالاتها المتقلبة بين الوجود والفكر والتأمل والمعاناة ، وهذا الظرف هو الذي يجعل شعره مقروءاً حياً حتى الآن . ولـكن زمان دانتي ليس زماننا ، وألفاظه تختلف عن ألفاظنا ، ومعتقداته لابد مغايرة لمعتقداتنا ، وفوق هذا يندر أن توجد روح كهذه الروح في أي ظرف من الظروف ؛ ولـكن عمله قادر على أن يرينا الفـكرة الخالدة ، إن لم يرنا الممكنات المعاصرة عن مسرح الفعل البشري والحياة الإنسانية .

الجـزء الثالث

بعض المفاهيم الفنية المستخدمة في هذه الدراسة

ملحق :

لابد من فهم المفاهيم الفنية القليلة المستخدمة فى هذه الدراسة فى علاقتها بالمسرحيات نفسها ، تلك التى تصفها بصفاتها وتخلع عليها مالها من معنى ؛ فوسيط الدراما وأشكالها مختلفة للغاية ، ولقد استخدمت بطرائق غاية فى الكثرة حتى غدا من المحال وضع معجم للمفردات الفنية ولنظام الدلالات المسرحية كهذا الذى نجده فى الموسيقى على سبيل المثال . غير أن هناك عدداً قليلاً من المصطلحات التى استخدمتها خلال الكتاب ربما أعطت فكرة عامة مماثلة عن الفن الدرامى ، وربما كان من المفيد أن أشير من أين حصلت عليها ، وعلى أى نحو فهمتها هذا الفهم التجريدى .

ولقد بذل أرسطو أعظم قدر من الجهد الطموح لكى يصف طبيعة الفن الدرامى ؛ والمفاهيم الآتى شرحها اشتقت بطريقة أو بأخرى من كتاب « فن الشعر » وليس غرضى — على أية حال — أن أستعين بسلطان أرسطو (إن كان لايزال له سلطان) ، ولا أن أثير مرة أخرى تلك المشكلة المحيرة عما كان يعنيه حقيقة ، وإنما غرضى هو أن أعين القارىء على فهم المفاهيم نفسها على النحو الذى استخدمتها فيه .

العقدة والفعل :

إن الفرق بين العقدة والفعل فرق أساسى ، غير أنه من الصعوبة بمكان شرح هذا الفرق فى كلمات عامة ؛ ولقد أشرت إليه بوضوح وجلاء فى معظم المسرحيات التى درستها ، غير أن أفعال هذه المسرحيات وعقدها مختلفة فيما بينها كل الاختلاف . ولم يشرح أرسطو هذا الفرق ، ولكنه فيما يبدو افترضه فى

الفصول التسعة الأولى من كتابه « فن الشعر » ، حيث اهتم بدراسة المأساة فى ذاتها ، وقبل أن يقوم بدراسة الغرض منها أو بالتمييز بين أنواعها . ولقد قمت بجمع القليل من الفقرات التى لا يمكن فهمها فيما أرى ما لم نسلم بقيام هذا الفرق؛ أما الترجمة فهى ترجمة بوتشر ، وأما صفحة الإحالة فتشير إلى الطبعة الرابعة من كتابه « نظرية أرسطو فى الشعر والفنون الجميلة » .

« المقدة هى محاكاة الفعل — وأنا هنا أقصد بالمقدة ترتيب الأحداث... بيد أن أهم ما فى الموضوع هو بناء الأحداث ، ذلك لأن المأساة ليست محاكاة الناس بل هى محاكاة الفعل والحياة ، والحياة تتألف من الفعل وغايتها حالة من حالات الفعل وليست صفة من صفاته » ص ٢٥ .

« وعلى ذلك تكون المقدة هى المبدأ الأول ، وعلى هذا فهى روح المأساة » ص ٢٧.

« إن وحدة المقدة ليست كما يظن البعض متوقفة على وحدة البطل ، ذلك لأن الأحداث فى حياة إنسان واحد متنوعة تنوعاً لا نهاية له بحيث لا يمكن ردها إلى وحدة ... غير أن هوميروس ... فيما يبدو ، وفق فى رؤية الحقيقة بعين البصيرة ... إذ جعل الأوديسة وكذلك الإلياذة تتركزان حول فعل يبدو بمفهومنا للكلمة أنه فعل واحد . وعلى ذلك فإن المحاكاة ، فى الفنون التقليدية الأخرى ، تكون واحدة عندما يكون الشىء المحاكى واحداً ، وكذلك المقدة باعتبارها محاكاة لفعل يجب أن تحاكى فعلاً واحداً . وهذا كل ما فى الأمر » ص ٣٣ .

« وهذا يستتبع كما لا يخفى أن الشاعر أو « الصانع » يجب أن يكون صانع عقد أكثر مما يكون صانع أشعار ، مادام شاعراً لأنه يحاكى ، وما يحاكيه هو الأفعال » ص٣٧ .

ويعرض أرسطو تعريفاً عاماً للمقدة فيقول : إنها ترتيب أو تركيب

الأحداث ، ولكنه لا يعرض تعريفاً للفعل ؛ ولقد سبق أن أوضحت رأيي في أن (الفعل) هو مفهوم مماثل ، وأنه لذلك يمكن فهمه فحسب بالرجوع إلى أفعال بعينها . وتشير الكلمة في هذه الدراسة إلى الفعل الذي تجيء المسرحية محاكاة له ، وإلى الإشارات التقليدية لدى الكاتب الدرامي : أي صنع العقدة ، ورسم الشخصيات ، وصياغة الكلام ، وبالأحرى الأشياء التي يؤلف المسرحية بوساطتها ، ثم إلى أعمال التقليد التي يقوم بها الممثلون الذين يستعيدون في وسيط كياناتهم الخاصة صوراً من الفعل ، ذاتية أو مرسومة ، مما كان في ذهن المؤلف ؛ وعلى ذلك فالكتاب في مجموعة دراسة للفعل في بعض حالاته الكثيرة ، والذي أبتغيه في هذا الصدد هو أن أترك الأمثلة تقوم مقام التعريف العام . وإذا أراد القارىء أن يقف على صعوبة وضع تعريف لهذا المصطلح ، فليتفضل بقراءة مقال (ما الفعل ؟) الذي صدر في عام ١٩٣٨ عن «الجمعية الأرسطية البريطانية» ؛ وفي البحوث التي كتبها الأساتذة ماكوري وفرانكز وإويفج نجد أنهم جميعاً قد كشفوا عن الفرق بين الفعل وبين الأحداث التي يعرض فيها ، وكلهم متفقون على الأهمية الأساسية لهذا المفهوم ، غير أنهم لم يقدموا تعريفاً يمكن أن يساعدنا أكثر من ذلك ؛ ومن الطريف أن نلاحظ أن واحداً منهم لم يشر إلى فن محاكاة الفعل .

وإذا لم يكن من الممكن تعريف الفعل تعريفاً مجرداً ، فما فائدة استعمال هذا المفهوم في دراسة الفنون الدرامية ؟ إنه إنما يستخدم لكي يوضح الاتجاه الذي يتجه إليه تحليل المسرحية ؛ إنه يومىء إلى الغرض الذي يحاول الكاتب الدرامي أن يرينا إياه ، والذي يجب علينا بصورة من الصور أن ندرك ما إذا كنا سوف نفهم فنه المركب : وبالأحرى وضع العقدة ، ورسم الشخصيات ، وقرض الشعر ، وطرح الأفكار ، وما بين هذا كله من تماسك واتساق . ولربما أمكن وضع القواعد العملية لهذا الغرض ، وبخاصة تلك القواعد التي وضعها مسرح موسكو للفن ، والتي تقول إن فعل الشخصية أو المسرحية ينبغي أن يفسر بعبارة

مصدرية ؛ فهو فى مسرحية « أوديب » مثلاً « العثور على الجانى » . وهذا الابتكار لا يرقى إلى مستوى التعريف ، وإنما يهدى الممثل إلى الفعل المعين الذى قصد إليه المؤلف ؛ وعلى ذلك فسواء كان المرء مهتماً بفن الكاتب الدرامى أو بفن الممثل ، فإن الفرق بين العقدة والفعل فرق جوهرى .

وجهان للعقدة :

الصورة والغرض :

فى الملاحظات التى استشهدت بها آنفاً كان النظر إلى المأساة هو على أنها نوع من الفن ، ووصفت العقدة بأنها مصدرها الأول — أو أنها « روح » المأساة ؛ وذلك على سبيل التماثل فى النظر إلى روح الكائن الحى على أنها صورة جسمه ، أو بعبارة أخرى على أنها العلة الغائية . بيد أن غرض المأساة أو علتها الغائية هو أن تحدث تأثيراً بعينه فى جمهور النظارة ، وربما أمكن دراسة العقدة أيضاً من هذه الوجهة من النظر ؛ فإذا تناولنا أية مأساة (على أن تكون مأساة جيدة) وجدنا أن الفعل والصورة والغرض كلها شىء واحد ، وإن قامت بينها الفروق الذهنية التى هى بالنسبة إلى النقد والتحليل الفنى على جانب كبير من الأهمية .

وتدور معظم مناقشة أرسطو للعقدة على غرضها أو علتها الغائية ، فهو يظهر كيف يحدث الكاتب الدرامى الأثر المطلوب على جمهور النظارة . وهذا الجزء من كتاب « فن الشعر » حظى بأكبر قدر من الاهتمام ، إذ توجه كتاب المسرحية إلى أرسطو باحثين عن الوسائل التى يتوصلون بها إلى إثارة جمهورهم وتسليته أو تعليمه ؛ إلا أن أرسطو كان فى ذهنه جمهور خاص، هو جمهور أثينا فى أيامه ، وهو يذهب إلى (فكرة المسرح) التى يأخذ بها ذلك الجمهور . ولهذا كان من الخطأ أن يحاول أحد أن يأخذ تقريراته مأخذاً حرفياً كما حاول الكتاب النظريون أن يفعلوا فى عصر راسين ، أضف إلى هذا أن أرسطو وصف غرض

المأساة (أى تأثيرها فى جمهور النظارة) بطريقتين على الأقل ، تتضمنان فكرتين من الأفكار التى يتوقعها الجمهور، أو التى يمكن أن يتوقعها .

وأولى هاتين الفكرتين هى قاعدة التطهير المشهورة مؤداها : «ليست المأساة محاكاة لفعل تام فحسب، ولكنها محاكاة لأحداث من شأنها إثارة انفعالى الخوف والشفقة » ص ٣٧ .

« فالمأساة إذن محاكاة لفعل ما . . . تحدث أثر التطهير بإثارة انفعالى الخوف والشفقة » ص٢٣ .

ولست أريد أن أخوض فى مناقشة هذه القاعدة ، ولا أن أحاول الانتقاص من خصوبتها قبل أن أشير إلى أن هدف التطهير — مهما يكن فهمه — مختلف بالتأكيد عن هدف التسلية الذى يأخذ به مسرحنا التجارى؛ والظاهر أن التطهير موصول الأسباب بالأصل الشعائرى للمأساة و (بالترقب الشعائرى) الذى لابد أنه كان لا يزال موجوداً بدرجة ما — لدى جمهور النظارة فى زمن أرسطو . و يشير المستر جورج تومسون إلى هذا الاتصال فى كتابه الشديد الإمتاع « أثينا واسخيلوس» ويفسره بنوع من التوفيق العجيب بين فرويد وماركس: «فالممثل الذى يلقى الجزء الذى ألفه له الشاعر كان ينحدر من الممثل الشاعر Poet-Actor والممثل الشاعر الذى يلقى الكلمات التى ألهم تأليفها كان ينحدر عن طريق قائد أشعار الديثورامبوس[١] ، من الكاهن القائم على رأس الثياسوس Theasos أو الفرقة — الذى منذ أن حل الله فى بدنه « كان » هو الله »[٢].

---

(١) الديثورامبوس أو الديثرام Dithyramb هو أول ما ظهر من أنواع الشعر الغنائى ، وكان ظهوره على يد الشاعر آريون ، وكان الشعراء ينظمونه وينشدونه فى أعياد ديونيزوس ؛ وفى بادىء الأمر كان ينشد بمصاحبة الجوقة أو فرقة المنشدين ، ويتخذ موضوعه من أسطورة الإله . (المترجم)

(٢) « أثينا واسخيلوس » (لندن : لورنس وويسارت ، ١٩٤٦) الفصل ١٩ ، ص ٣٨٢ . (المترجم)

ويبدو أن تفسير المستر تومسون ، ذلك التفسير الماركسى الفرويدى (الذى لا آخذ به) غير كاف ولا مقنع ؛ بيد أن العلاقة التى يؤكد تومسون قيامها بين الوظيفة التطهيرية للمأساة والأساس الشعائرى لهذا المسرح لا تخفى على أحــــد ، فالمأساة من وجهة النظر هذه تحتفل بسر الطبيعـة البشرية والمصير الإنسانى وعلاقة ذلك بسلامة الروح .

غير أن أرسـطو يصف أيضاً غرض فى المأساة فى ألفاظ ممعنة فى النزعة العقلية ، كما فى التمييز الآتى على سبيل المثال : « ليست مهمة الشاعر أن يقص ما قد حدث ، بل ما قد يحدث — أو ما يمـكن حدوثه تبعاً لقانون الضرورة والإمكان . . . وعلى ذلك فالشعر أكثر فلسفة وأرفع مرتبة من التاريخ ، إذ يقصد إلى التعبير عن الـكلى العام ، بينما يعبر التاريخ عن الجزئى الخاص » ص ٣٥ .

ففى هذه الفقرة يفترض أن جمهور النظارة على قدر من الاسـتنارة والارتياب ، وأنه فى حاجة إلى الأســباب وأوجه الإقناع العقلى ؛ والعقيدة فى النظام الشعائرى وفى خصائص الشعائر التطهيرية الموحية ، ليست موضع سؤال، ولو أن أوسطو لا يشعر فى الظاهر بأى تناقض فى كلتا النظرتين إلى غرض الشاعر التراجيدى . وربما جاز لنا أن نخلص إلى أن جمهور النظارة — فى اللحظة الغامضة التى تشكلت فيها المأساة — كانت لديه الحرية فى استعمال العقل دونما فقدان لعادات الشعور وأنماط الوعى المتصلة بالديانة القبلية القديمة . وعلى أية حال فإن هذه النظرة الثانية الأكثر إدراكا لغرض المأساة ومهمة المقدة ، لأشد قبولاً من النظرة الأولى فى فترات كهذه الفترات ، حيث لا مرشد يمـكن قبوله قبولاً عاماً اللهم إلا العقل التجريدى ؛ وإن فـكرة الشعر من حيث هو تعبير عن الـكلى العام لتكمن فى أساس مسرح راسين المثالى ، والعكس صحيح ولـكن على قدر مساوٍ من المثالية — مع مسرح فاجنر .

ولـكن ما هو الضرورى أو الممكن ؟ وما هو الصحيح صحة مطلقة ؟ إن

أرسطو فى كتابه «فن الشعر» لايعبأ بهذه الأسئلة كما يفعل الشعراء المعاصرون ، ذلك لأنه يصف المسرحية التى كانت فى الواقع مقبولة لدى جمهورها من النظارة على أنها ضرورية أو ممكنة ، وعلى أنها تعبير عن الـكلى العام . وعندما يمضى أرسطو بعد ذلك ليقدم وصفاته المختلفة الأنواع فى تمييز المناظر ، أو فى خلق رجل فاضل أو امرأة أو عبد أو ملك ، فهو إنما يقوم بتحليل ومقارنة الوسائل الفنية والاتجاهات التى كانت مستخدمة فى التطبيق العملى ، وذلك بدرجة من الجودة تكثر أو تقل . ويبدو من ثمة أنها كانت شيئاً صالحاً ومناسباً لثقافة هذا الزمن ومكانه ، تلك الثقافة المعقدة الشاملة ؛ وهذا هو السبب فى أنها لن تصلح لنا بنفس الطريقة . وقصارى القول أنه على الرغم من أنه لا يزال صحيحاً أن غرض أية مسرحية هو أن يكون لها بعض التأثير على جمهور النظارة ، وأن تعنى شيئاً بالنسبة إلى هذا الجمهور ، فإن تحليل أرسطو لطبيعة هذا التأثير وذاك المعنى لا يمكن تطبيقه تطبيقاً مباشراً على ما تلا ذلك من أشكال الدراما ، أما تحليله المفصل للعقدة ينطبق انطباقاً مباشراً فحسب على المأساة التى عرفها .

والسؤال الذى يثار عندئذ هو كيف يتأتى لنا أن نفهم العقدة ، وهل تنطوى هذه الفكرة على نوع من الصدق العام ؟

إن الـكتاب من منشىء المسرحية محكمة الصنع لديهم مايجيبون به عن هذا السؤال ، فقد طوروا فهم البالغ الإحكام من ناحية العقدة بإخضاع مفهوم الدراما الشامل للاسم المشترك الأصغر الذى يمكن إطلاقه بالتجربة على جميع أنواع المسرحيات . ولقد أخذ سارسى بالنظرة القائلة بأن غرض المسرحية الواحد الثابت هو الاستحواذ على جمهور النظارة لمدة ساعتين ، ومن ثم فإن فن صنع العقدة هو فن ترتيب الأحداث ترتيباً مثيراً بطريقة محكمة تضمن اطراد تشوق الجمهور وازدياد ترقبهم ؛ وبناء على هذه النظرة يكون الفعل هو صورة أو شكل العقدة الأول (العقدة بالمعنى الأول عند أرسطو) وتـكون المتعة مقصودة بطبيعتها ، ويكون معنى المسرحية فى غير حاجة على الإطلاق لأن ينظر إليه بمفهومنا عن

الفن الدرامى . فهذه أمور مرفوضة من حيث هى أمور ذاتية ترجع إلى الذوق الشخصى ، أو من حيث هى أشكال قديمة وعارضة بالنسبة إلى الغرض الواحد الثابت . ولقد برهن كثير من كتاب المسرحية من ذوى الموهبة أو العبقرية على أن مبادىء المسرحية محكمة الصنع مبادىء صالحة للعمل بها ، ولو أنهم برهنوا أيضاً على أنهم يأخذون بكافة أوجه الدراما التى أبى سارسى النظر فيها وهو يضع تعريفه العام ؛ أعنى النظرة البالغة التصغير إلى الفعل البشرى ، وإلى نوع المتعة التى تستحوذ على الجمهور ، وإلى نوع المعنى الذى يرغب كل إنسان فى كل زمان أن يعزوه إلى إحدى صور الحياة الإنسانية . وبعبارة أخرى نقول إنه قد ظهر بالممارسة العملية أن المسرحية محكمة الصنع لا تقدم تعريفاً لكل أنواع الدراما ولكن لشكل واحد من أشكالها شديد القصور ، وعندما يحاول أحد أنصار إبسن أو شو أن يستخدمها فى أغراضه الأكثر عمقاً ، سيجد أن ثمة تناقضاً بين هذا الشكل السطحى وبين الفعل الذى يحاول المؤلف أن يحاكيه .

إن « المسرحية محكمة الصنع » أو مذهب العقدة من حيث هى شىء اختبارى كما يذهب إلى ذلك أرسطو ، تعمل على تعميم الوسائل الفنية التى يستخدمها كتاب المسرحية فى ذلك العصر ، وتنظر إلى الجمهور الذى يثيرونه ويمتعونه على أنه وسيلة لتعيين العلة الغائية لكل مسرحية . بيد أن أرسطو لديه ما يقوم بدراسته من فلسفة أفضل ودراما أفضل، ومذهبه فى العقدة على قدر من القيمة والإحكام ، لأنه يعترف بالعناصر الجوهرية التى رفضها سارسى على زعم أنها عناصر ذاتية . وفى روائع المأساة الإغريقية التى أجرى أرسطو عليها اختباره كان الفعل ، والشكل الأول للفعل ، ومعنى الفعل الشعائرى وإدراكه التجريدى كان هذا كله شيئاً واحداً ؛ إلا أن أرسطو وفقاً لمبادئه الحصيفة يبدأ بهذه الأوجه للمأساة التى تجعلها ما هى : النوع أولاً ، ثم تجىء بعد ذلك المآسى الفردية الفعلية بما لها من أغراض خاصة وإهابة خاصة بجمهور النظارة .

إن أكثر تعريفات المأساة شيوعاً (والذى ينطبق على كل مسرحية)

هو أنها « محاكاة لفعل ما » ، وأكثر تعريفات العقدة شيوعاً هو أنها (روح المأساة ومصدرها الأول) وهو ما ينطبق على كل عقدة ، وبعد هذا تأتى مسألة غرض الكاتب المسرحى فى العمل المعين الذى يقوم على فكرة المسرح ، تلك التى إما أن يقبلها جمهور النظارة وإما أن تحمله على قبولها .

وعلى الرغم من أن الفروق بين العقدة والفعل ، وبين العقدة من حيث هى « روح المأساة » وبينها من حيث هى وسيلة للتأثير فى جمهور النظارة أشياء يبدو أنها موجودة فى كتاب « فن الشعر » ، فليس من الواضح أن هذه الفروق كانت من الأهمية بالنسبة إلى أرسطو كما ينبغى أن تكون بالنسبة لنا ، إذا نحن رغبنا فى أن نستخدم مبادئه لتحليل أشكال الدراما اللاحقة ، ولفهم الأصول الشعائرية للمأساة الإغريقية نفسها . إن أرسطو ليفتقر افتقاراً شديداً إلى إحساسنا الكئيب بعرضية الأشكال الثقافية جميعها ، فهو لا يحاول أن يدخل فى حسابه صور التاريخ وعلاقاته المتغيرة كما يفعل الباحثون المحدثون ، إذ يرى أن المأساة تنبثق من الشعائر ، ولكنه لا يرى (كما ترى مدرسة كيمبردج الأنثروبولوجية الكلاسية) أن هذه المأساة قد اعتمدت فى وجودها على النظام الشعائرى لهذه الثقافة . ولما لم يكن قد اطلع على « المطهر » الذى لم يكن قد ظهر بعد ، فإنه لم يستطع أن يتخيل ما فيه من نزعة أرسطية رائعة ، وما فيه من محاكاة للفعل فى أكثر من نمط واحد مع تحرره الكامل من الصور والأشكال الثقافية فى دولة المدينة . إنه لم يتنبأ بالمسارح المثالية التى ظهرت فى الأزمنة الحديثة ، والتى تنشد نوعاً من التعويض عن فقدان النظام الثقافى التقليدى ؛ ومن ثمة جاءت أجزاء كتابه « فن الشعر » التى درس فيها تأثير الدراما فى جمهورها من النظارة ، جاءت ذات قيمة محدودة بالنسبة إلى صور وأشكال الدراما الأخرى . أما أوصافه الأكثر شيوعاً لفن الدراما ، والمبادىء التى أقام عليها بحثه فما زالت أفضل ما لدينا حتى الآن ، وربما استخدمت بشىء من الحيطة والحذر فى إظهار أوجه التماثل بين مختلف أشكال الدراما فى مختلف المسارح التى أتاحتها لنا الحضارة .

فكرة التماثل :

لقد استخدمت مصطلح « التماثل » المرة تلو المرة فى هذه الدراسة آملا أن يكون معناه واضحاً للأفهام فى سياق الحديث ؛ ولكن « التماثل » مفهوم زلق مضلل أيما تضليل ، إذ أن له طريقته المحيرة التى قد يفهم منها وضع جميع الأشياء فى مقابل جميع الناس . وربما كان من المستساغ أن أشرح من أين حصلت على هذه التسمية ، أى التماثل ، وأن أصف الفائدة التى أرجو الحصول عليها من استخدامه ، وإن لم أضع له تعريفاً .

ولقد ميز توما الأكوينى بين الوضوح والإبهام والتماثل فى مناقشته مثلاً المصطلحات التى تطلق على ذات « الله » ، وذلك فى « فصول مختارة » Selected Writings الذى قام بنشره الأب دوآرسى D'Arcy من صفحة ١٤٨-١٥٣ . أما كتاب De L'Analogie « فى التماثل » للأب بنيدو Penido فهو دراسة مستفيضة لهذه الفكرة كما استخدمها القديس توما أساساً ؛ فهو يظهر أن المصطلح نفسه تصور متماثل ، وليس مفهوماً واضحاً له معنى واحد ، وهو يميز بين أنواع كثيرة من التماثل حتى يخشى المرء بعد ذلك استخدام المصطلح على الإطلاق ؛ غير أنه يقدم أيضاً الوصف العام الآتى الذى أظن أنه لا يخلو من فائدة : « إن كل تماثل يفترض — على نحو شديد التعميم — قيام حالتين من حالات الوجود : الأولى أن هناك كثرة حقيقية فى الموجودات، وإذن فثمة اختلاف أساسى بين هذه الموجودات ، وعلى ذلك تكون الواحدية هى الخصم الناتج عن التماثل ، الثانية أنه فى جوف هذا التعدد وذاك الاختلاف يوجد نوع من الوحدة »[1] . وهذا هو المعنى الذى نظرت من خلاله إلى المسرحيات التى درستها على أنها متماثلة : والواقع أنها مختلفة فيما بينها كل الاختلاف ، فلكل فعلها

---

(١) أوردها المؤلف كما هى بالفرنسية دون أن ينقلها إلى الانجليزية .
(المترجم)

الخاص وشكلها الخاص ، إلا أنها جميعاً تنطوى على « نوع من الوحدة » جمالى أنظر إليها جميعاً على أنها تحاكى الفعل .

ولقد أورد الأب بنيدو قائمة أكثر استفاضة بالأسس التى أسماها بالتماثل الصحيح ، نصها كالآتى : « الأسس الأنطولوجية للنسب الصحيحة : ينبغى أن يكون هناك نوع من الكمال الموضوعى يتخذ إجابة على الحالات الثلاث التالية :

١ — الاشتراك الداخلى فى كل تماثل .

٢ — تبعاً لأنماط مختلفة ومتعددة من حيث الأساس .

٣ — بحيث إن شيئاً منها لا يخرج عن الكمال الوجودى «الأنطولوجى» الذى تتحد فيه »[1] .

ويبدو لى أن هذا الكلام ينطبق على العلاقات القائمة بين أصول الدراما الواقعية كائناً ما كان نوعها ؛ دراما إبسن وتشيكوف وأيضاً دراما سوفوكليس وشيكسبير . « فالكمال الموضوعى » هو فعل المسرحية ككل ، هذا الذى « يشارك » فى أجزاء العمل الإنشائى ، أى العقدة والشخصيات والأسلوب الخ... فكل جزء من هذه الأجزاء ينظر إليه على أنه شىء « واقعى » فى ذاته ، وعلى أنه ، فى استيعابنا الشامل للمسرحية ، سابق على وحدته وعلى كماله الموضوعى .

ولا تنطبق هذه العبارة على بناء المسرحيات « المثالية » عند راسين وفاجنر ، فالوحدة عندهما — سواء كانت العقل أو العاطفة — يفترض فيها أنها شىء سابق ، وأن عملية الإنشاء تدرك لا على أنها تتابع أفعال المحاكاة ، بل على أنها استنباط من الفكرة الواحدة . . أعنى على أنها برهان أو انطباع . كما أن أجزاء العمل الإنشائى تؤخذ لا على أنها أجزاء واقعية فى ذاتها ، بل على أنها نتائج

---

(١) وهذه الفقرة أيضاً (المترجم)

و إيضاحات للفكرة المركزية . وعلى هذا لا تكون مسرحيات راسين وفاجنر تختلف بعضها عن بعض فحسب ، بل هى — فيما تشترك فيه من « إحساس صريح بالشكل » — أنواع من التأليف مختلفة عن كافة أشكال الدراما الواقعية . ولكى يرى المرء إن كان ثمة تماثل فيما بينها ، عليه أن يرجع إلى التعريف العام للدراما ، وأن ينظر إلى البرهان والانطباع ذاتيهما على أنهما صورتان من صور الفعل ، تحاكيان — محاكاة شديدة — موضوعهما الفريد الخاص .

وهكذا تكون فكرة التماثل التى استخدمها مشتقة من الواقعية التوماوية : أى واقعية توما الأكوينى ؛ غير أن توما الأكوينى هذا ، ومن ورائه الأب بليدو ، يستخدمان هذه الفكرة فى الأغراض الميتافيزيقية وفى نظرية المعرفة ، أما أنا فأود أن أستخدمها فى التحليل الصورى للدراما فحسب؛ فبينما هما يبحثان فى الكون وفى طبيعة علمنا بالكون ، ينحصر بحثى فى عالم محاكاة الفعل ؛ ذلك العالم الذى يقوم على الإيهام : على أى معنى يكون أوديب — الذى صوره سوفوكليس فى مسرحيته — بما يلبسه من خف وقناع، وما يقوله من كلام منظوم ، وما يصدر عنه من أساس أسطورى ، على أى معنى يكون أوديب هذا واقعياً ؟ أو تكون مسز آلفنج واقعية بما لها من أوجه فوتوغرافية ؟

أما بالنسبة لأغراضى فليس من الضرورى القيام بهذا البحث ؛ ففى كلتا الحالين يقوم الكاتب الدرامى بتمويه حقيقتهما ، بينما يستخدم راسين وفاجنر — كل بطريقته الخاصة — الشخصيات وبقية العناصر الأخرى فى أغراض مجازية ، «والمجاز لا يقرب ما بين الطبائع ، ولكنه يقترب فحسب ما بين الأشياء» كما قال الأب بليدو .

وعلى الرغم من أننى لم أقم بأية محاولة لدراسة المسائل الإبستمولوجية والميتافيزيقية واللاهوتية ، فإننى لا أنكر لحظة واحدة أن هذه المسائل « تعوق » (على حد تعبير هنرى جيمس) المرء حينما يقدم على دراسة الدراما فى أشكالها

المتنوعة . ولابد أن سوفوكليس كان يؤمن بالحقيقة الموضوعية للموقف الإنسانى، تلك الحقيقة التى ساعده المسرح التراجيدى على أن يجلوها ويحتفل بها ؛ ولابد أن دانتى كان يؤمن بأن الله مصرف الأقدار هو نفسه الذى أملى عليه قصته العظمى شكلاً ومضموناً ، لأنه كتب يقول فى تفسير عبارته : dolce stil nuovo

أنا واحد من الناس ، إذا ألهمنى الحب

نشرت ورقى وشرعت قلمى . ورحت أكتب

أكتب ما يمليه على الحب .

المطهر : النشيد (٢٤)

وعندى أننا لن نحصل على شكل مماثل من أشكال محاكاة الفعل ما لم نتعود الإفادة من الإحساس المماثل بحقيقة الموقف الإنسانى ؛ ولكننا فى الوقت الحاضر ، ربما راودنا الأمل فى إلقاء بعض الضوء — إن لم يكن على ما قد تكون عليه الدراما فى زماننا ، فلا أقل من أن نلقيه على ما قد كانت عليه فى أحسن حالاتها — وذلك بدراسة أنماط الوعى ومبادىء التركيب لدى أعلام الواقعية الذين كانت تربطهم علاقات مماثلة .

ويشير الأب بنيدو إلى أن مفهوم التماثل ليس مجرداً تجريداً تاماً مثل المفهوم الصريح الواضح ؛ فالأفعال الصغيرة الكثيرة فى « أوديب » لا تمت إلى الفكرة الواحدة بل إلى الفعل الواحد ، وذلك هو فعل المسرحية ككل . وهذا هو السبب فى أن المرء لا يستطيع أن يحصل على اتساق المسرحية على الإطلاق ، ما لم يتناول شخصياتها وأحداثها بوساطة الإيهام . وهذا هو ما أعنيه بقولى : إن المسرحية تخاطب أولاً الحساسية التمثيلية ، تماماً كما أن التأليف الموسيقى (على الرغم من نظريته الرياضية ونوتته التجريدية) يمكن إدراكه بحسب بوساطة الأذن . وإن مفهوم التماثل (مثل مفهوم الفعل) لينطوى على

فائدة ، لا فى وضع خطة تدرك إدراكاً مجرداً لفن الدراما أو لمسرحية بعينها فحسب ، ولكنه مفيد أيضاً فى توجيه اهتمامنا إلى العلاقات القائمة بين العناصر المادية الجامدة . وهذه العناصر — أو الأفعال فى مختلف أنماطها — ينبغى لنا أن ندركها إدراكاً مباشراً ، « قبل القيام بعملية الحل أو الإثبات » .

الحساسية التمثيلية :

الإدراك المحاكى للفعل :

« يبدو أن الشعر بصفة عامة قد نشأ عن علتين : كل علة منهما تكمن فى أعماق طبيعتنا . . . فالمحاكاة غريزة من غرائزنا الطبيعية ، ثم تأتى بعدها غريزة التوافق « الهارمونية والإيقاع » .

كتاب « فن الشعر » لأرسطو

و « الحساسية التمثيلية » عبارة أخرى استخدمتها مراراً وتكراراً حتى اكتسبت معنى فنياً فى الغالب : فالفن الدرامى قائم أساساً على هذه الصورة من صور الإدراك ، كما تقوم الموسيقى أساساً على الأذن . وكما أن الأذن المدربة تدرك الأصداء وتميزها ، فكذلك الحساسية التمثيلية (التى يمكن أن تدرب هى الأخرى) تدرك الأفعال وتميزها . هذا وأى صورة من صور الإدراك لا يمكن تعريفها بمعزل عن التجربة ، وإنما يشار إليها فحسب فى الأمثلة المتنوعة التى نستخدمها فيها ؛ وربما أعان القارىء على فهم ما أعنيه بالحساسية التمثيلية أن أعرض له بعض هذه الأمثلة

فالقطط فى لعبها تستخدم فيما يبدو شيئاً شبيهاً بما لدينا من حساسية تمثيلية ، فهى تدرك أفعال بعضها البعض إدراكاً مباشراً : التلبث فى حجر وهمى ، الخديعة والمناجزة الشكلية التى تؤدى إلى القتال ، الفرار فى رعب وخوف ، الفتور المباغت الذى تنتهى به اللعبة . وإدراك بعضها أفعال البعض هو نفسه

عمل قائم على التقليد والمحاكاة ؛ فهو استجابة تعاطفية صادرة عن النفس برمتها وقد يعبر عنه تعبيراً تاماً مباشراً بدرجة تكثر أو تقل ، وذلك فى حركات وأوضاع وتغيرات بدنيـــة . وروح القطة هى صورة جسدها ، ولكن الروح بدرجة ما واقعية بطرائق مختلفة فى لحظات مختلفة ، إذ تعتمد فى قيامها على ما تعتقده القطة أو ما تتوهم أن يكون عليه موقفها .

والجسد بدرجة ما سرعان ما يفترض قيـام هذه الصور المتنوعة ؛ وعندما تدرك القطط الصغيرة أفعال القطط الكبيرة وتحاكيها ، تكون الحساسية التمثيلية قد استخدمت فى أغراض تربوية وأخلاقية (و بالتماثل) فى أغراض دينية ، وذلك بقصد سبر أغوار إمكانيات طبيعة القطة ، وأبعاد العالم الذى تجد القطة نفسها فيه . وعندما تلعب القطط ولا زيادة ، فإن إدراكها ومحاكاتها للفعل يكون شبيهاً بالفن : إذ تبدو وكأنها تستمتع بشىء ما يشبه المتعة التى يحدثها تأمل الصورة ، و إن أفعال الصيد أو المناجزة لأكثر هارمونية و إيقاعية من تلك الأفعال الحقيقيـة التى نصادفها فى الصيد أو القتال ، إذ تقترب من النزاهة الفنية أو الدينية التى نجدها فى رقصة الصيد أو رقصة الحرب .

إن الطبيعة البشرية تنطوى على إمكانيات للخير والشر أعظم مما تنطوى عليه طبيعة القطة ، وموقفنا أرحب بكثير ، كما أنه أكثر تعقيداً وأعسر طواعية . ولكننا نستخدم أيضاً الحساسية التمثيلية فى التربية على صور كثيرة كما نستخدمها فى أغراض الفن الدرامى ؛ فعندما نتعلم المهارات الرياضية فإننا نعتمد كثيراً على إحساسنا المباشر بفعل المدرب — عندما يركز كيانه على بؤرة الكرة ليمسكها أو على بؤرة الحاجز ليجتازه — كما نفعل فى الأشكال الهندسية والتفسيرات اللفظية . والبهلوانات يدربون بطريقة تمثيليـة — فهم يتعلمون أن يركزوا انتباههم لا على الشوكة والعضلات المستخدمة ، بل على فعل التهام الطعام نفسه ، وهذا التركيز البؤرى للنفس إذا تكرر مرات عديدة بطريقة منتظمة نتجت عنه الخاصة العصبية والأنماط العضلية ؛ ولا بد وأن يظهر أن المبدأ نفسه يطبق —

حيث تتم نفس الإهابة بالحساسية التمثيلية — عندما لا تكون مهارة المباشرة الاجتماعية مهارة بدنية على الإطلاق . والمدرسون المجيدون وحتى مدرسو العلوم النظرية أو مدرسو فنون الكلام والإدراك يدرسون بالمثال : فهم يوحون إلى الطالب مباشرة ببؤرة الكيان البدنى الخاصة، ذلك النوع من التركيز الذى يحتاج إليه الطالب و يرغب فيه ؛ ومن هنا نجمت الحكمة العملية فى نظام التمرن والممارسة الذى نجده سائداً فى المعامل والاستديوهات ومدارس الفلسفة . وإن « الرياضات الروحية » عند إجناتيوس لويولا لا بد وأن تبدو أبعد بكثير عن لعب القطط ، إذ أن غرضها هو الكشف — من خلال وسائل الإيهام وأساليبه الفنية — عن إمكانيات الطبيعة البشرية ، وحقائق الموقف الإنسانى كما فهمها لويولا ؛ فهو عندما يشرح للمريدين كيف يكونون فى غمرة من مشاعرهم وتخيلاتهم وفى غمرة من عقلهم أيضاً —وهى مشاهد من حياة المسيح— كان ينتهج أسلوباً فنياً كهذا الذى يستخدمه مسرح موسكو للفن فى تدريب الممثلين ، إذ أن غرضه المباشر شبيه بذلك : وهو أن يكشف عن مشهد له دلالة فى عدة مستويات ، وعن نمط من أنماط الفعل قادر على أن يستصدر استجابة محاكية من الكيان كله .

ولما كانت الحساسية التمثيلية فضيلة أساسية أو أولية أو بدائية للعقل البشرى ، كان من الصعوبة وصفها فى كلمات أخرى ؛ وهى لا يمكن أن تنمو أو تزدهر إلا بوساطة الممارسة ، ولهذا لم يكن لها فى ميدان الأدب سوى النزر اليسير فيما عدا ميدان الدراما . وعلى الرغم من أن المعرفة تتطور من وقت لآخر ، فإنها تقوم أساساً على استخدامها استخداماً خاصاً فى أغراض أخلاقية أو علاجية أو تربوية كتلك التى أشرت إليها فيما سبق . وعندما نما المسرح وازدهر تطورت الدراية بفن التمثيل ، وحاول بعض الخبراء بالحساسية التمثيلية وفن التمثيل أن يدونوا ملاحظاتهم ومشاهداتهم ؛ فمسرحيات شيكسبير مليئة بالملاحظات العرضية على فن التمثيل ، كما قام كوكلان coquelin إلى حد ما بتعقيل ممارسته الشخصية الحاذقة باعتباره

ممثلا ، وأصبح هنرى جيمس وهو الشديد الإعجاب بكوكلان و بالمسرح الفرنسى ، أصبح خبيراً من الخبراء ولديه أشياء على جانب كبير من الخصوبة والإيحاء يستطيع أن يقولها عن إدراك الممثل ومحاكاته للفعل مما يقارنه بممارسته الخاصة ، و إن يكن ذلك فى وسيط مغاير وهو وسيط الرواية .

إن « تكنيك » مسرح موسكو للفن (الذى نما وازدهر فى أرجاء هذه البلاد بفضل الطلاب الذين درسوا على ممثلى موسكو ومخرجيها) هو بمثابة منهج لتدريب الممثلين على درجة عالية من الوعى والتطور ، وغرضه هو تعليم الممثل كيف يدرك « الفعل » ويحاكيه بحيث يستطيع أن يكون دقيقاً فى تمثيل الأدوار التى كتبها كتاب الدراما على اختلاف أنواعهم ؛ وعليه أيضاً أن يتعلم كيف يحرر عقله ومشاعره وخياله بقدر ما وسعه الإمكان ، سواء كان ذلك من الصيغ المحفوظة الشائعة فى عصره ، أو من القصور الخاص النابع من شخصيته . فكيانه الدفين ينبغى أن يكون « أداة قادرة على أداء أى لحن » كيفما وضع ؛ ومن أجل هذه الغاية يمارس الممثل استرجاع انطباعاته الحسية (انطباعات الحلاقة والاستحمام على سبيل المثال) ، ويتعلم تمويه المواقف ، والعناية العاطفية بالعلاقات الإنسانية والاستجابة الحرة داخل الموقف الوهمى المتخيل . وشبيه هذا بقولنا إنه يتعلم نوعاً ما من التركيز شديد الصلة بهذا الذى أوصى به لو يولا ، و إن كان ذلك لأغراض أخرى مغايرة ؛ وعندما يرتجل الممثلون المهرة مسرحية صغيرة فى موقف وهمى متخيل ، فإنهم يستجيبون بحرية لأفعال وأقوال بعضهم البعض مع عدم الخروج على المعطيات الأساسية فى المسرحية . وهكذا يقصد هذا « التكنيك » إلى تحرير النفس و بالتالى إلى ضبطها ، وذلك من أجل أغراض التمثيل وتدريب الصوت والبدن ، ذلك التدريب الوحيد الذى يفترض فى الممثل دائماً أنه يستطيع أن يتلقاه . بيد أنه من الضرورى أن نؤكد الحقيقة القائلة بأن « تكنيك » التمثيل مهما كان شيئاً أساسياً ، فإنه لا يؤدى إلا إلى مجرد أدب الدراما ؛ تماماً كما أن

« تكنيك » عازف الكمان يؤدى إلى أدب الكمان حيث تستكشف ممكنات هذه الآلة .

إن فكرة الفعل ومحاكاة الفعل هما حلقة الاتصال بين فن الكاتب الدرامى والفن التوضيحى لدى الممثل ؛ ولست بقادر على أن اكتشف ما إذا كان ستانسلافسكى ونميروفتش راتشنكو قد حصلا على مفهومهما عن الفعل من أرسطو أو لم يحصلا عليه منه . وربما كانا قد عادا إلى استكشافه بحسب بطريقة تجريبية عن طريق دراسة تامة للنفس فى أدوارها الكثيرة ؛ فالفعل عندهم فكرة تجريبية تكنيكية ، كالسيطرة التامة على إصبع الإبهام ، تلك التى يحتاج إليها الممثل فى دراسته للدور الذى هو بصدد القيام بتمثيله : فإذا ما تم له استكشاف « الفعل الرئيسى » والأفعال الصغيرة الكثيرة فى الشخصية التى يقوم بتمثيل دورها ، وكان فى مستطاعه أن يؤدى هذه الأفعال فى عبارة أصيلة يكون قد عرف ما الذى ينبغى له أن يعمله فى حياته المسرحية .

ولم يرتد أساتذة « التكنيك » فى موسكو إمكانيات « الفعل » العامة على نحو ما فعل أرسطو ، وذلك بسبب أغراضهم المحدودة القاصرة ؛ فالفعل واحد من الأفكار الأساسية فى فلسفات أرسطو عن الفعل والقوة ، وعن الصورة والمادة ، ولكن كائناً ما كان المصدر الذى استقوا منه هذه الفكرة ، فإن دراية مسرح موسكو للفن بالفعل تنطوى من حيث الإمكان على قيمة كبرى ، فهى تزودنا بما يشبه القنطرة بين الأمور النظرية وشئون الممارسة ، وتشير إلى الأساس التصورى السابق للفن الدرامى ، وتمنحنا الوسائل التى نلج بها روائع التراث القديم ؛ تلك الروائع التى تحجبها عنا عاداتنا الذهنية المعاصرة .

وإن أية نظرية معاصرة — سواء فى الفن أو فى المعرفة أو فى علم النفس — لا تدع مجالاً فيما أعلم لا لفكرة الفعل ولا لمحاكاة الفعل ؛ وربما كانت الواقعية الساذجة لهذا المفهوم هى التى لا يمكن قبولها ، سواء بالنسبة إلى أولئك الذين

يريدون أن يردوا المعرفة كلهـا إلى « وقائع » وتصورات مجردة ، أو هؤلاء الذين يحاولون الدفاع عن الفن المطلق .

و إن الاعتراضات الخاصة بعلم معانى الألفاظ التى وجهت إلى نظرية المعرفة عند أرسطو ، و إلى أساسها فى « الذهن » nous أو « العقل المدرك » ليست شديدة الإقناع ، و إن أدت إلى تكوين عادة فى الذهن المعاصر على جانب من الأهمية لما تنطوى عليه من عناد ومشاكسة ؛ فليس أرسطو كما يظنون « مغلقاً على ذاته » و « ما لديه مما لم يحصلوا عليه » ليست عبارة بسيطة ساذجة ، و إنما هى اعتراف بأننا نعى الناس والأشياء ، قبل القيام بعملية الحل أو الاثبات كما كان يفعل أرسطو ؛ و إن الحساسية التمثيلية وكمال الفعل هما الوعى البدائى المباشر .

و إن نظريات الفن المعاصرة التى تهمل فكرة محاكاة الفعل أو ترفضها ، لأشد من النظريات شبه العلمية إثارة للضجر والاستياء ، وذلك بسبب ما تقدمه لنـا من رأى فى العمل الفعلى الذى يقوم به الفنانون فى عصرنا ؛ فهى بعد مضى ثلثمائة سنة على قيام المذهبين العقلى والمثـالى تذكرنا بأنماط السلوك التقليدية ، المفقودة أو الضائعة ، حتى لا نرى أى فعل آخر سوى فعلنا الخاص . فإليوت مثلا الذى ربما كان أكثر الشعراء الأحياء كفاءة وموهبة ، لا يبدو أنه وجد الصيغة الأرسطية على شىء من الصحة أو الفائدة ، ولهذا يرى أن هدف الشاعر هو أن يبحث عن معادلات موضوعية لمشاعره . ويبدو أن عبارة « المعادل الموضوعى » تؤيد كلاسية إليوت الشهيرة ؛ فهى لا تشير إلى رؤية الشاعر ، بقدر ما تشير إلى القصيدة التى ينظمها ، وهى تتضمن القول بأن « الشعور » وحده هو ما يجب على الشاعر أن ينقله . وعلى هذا تكون الصيغة أقرب إلى الفـكرة الرومانسية عن الفن باعتباره تعبـيراً عن العاطفة أو الشعور ، منها إلى نظرية المحاكاة . و إن التأكيد على القصيدة وشكلها ، بصرف النظر عما تقدمه ، ليعد اعترافاً بغريزة واحدة فحسب من تلك الغرائز التى ظن أرسطو أنها جذور الشعر بصفة عامة ؛ ألا وهى « غريزة التوافق الهارمونية » والإيقاع » . وربما كان

هذا التأكيد على السمة المميزة للفن ، وهى السمة التى تفصله عن غيره من أنواع إدراك الفعل ، على قدر من الضرورة والأهمية لإعادة تأكيد وجود الفن ؛ وربما كان فقيراً ذلك الشاعر الذى، فى اللحظة التى يصوغ فيها شعره، يهتم «بالصدق» فى أية صورة من الصور إلا أن يكون هو نفسه صادقاً فى التعبير عن مشاعره . وقد يجوز للشاعر فى عصرنا هـذا القلق الحائر أن يكون على قدر ما من الإلهام الوجدانى ، وهو إن لم يتشبث بالتفرد فى العاطفة التنبؤية وقع فى خطر عـدم وجود ما يشتغل فيه ؛ يقول أرسطو وكأنما يعترف بقصور نظريته : « ينطوى الشعر إما على هبة رضية من هبات الطبيعة وإما على مس من الجنون ؛ ففى الحالة الأولى يستطيع الانسان أن يتقمص أية شخصية من الشخصيات ، وفى الحالة الثانية يرتفع إلى ما فوق ذاته » . وتذكرنا هذه الاعتبارات بلغز العمل الخلاق فى أى فن من الفنون ، وباعتمادنا على الأساتذة الملهمين ، وباعتمادهم هم أنفسهم على ما حولهم من ثقافة .

ومع أن فكرة الدراما ، من حيث هى محاكاة للفعل ، ممكنة بالنسبة لنا وعلى جانب كبير من القيمة ؛ فإننا فى الواقع وبمعنى ما ندرك حياة النفس المتقلبة إدراكاً مباشراً ، وقبل أن نقوم بأى نوع من أنواع الإثبات: قبل أن نصل إلى مفاهيم الأخلاق أو علم النفس ، وحتى قبل أن نحاكيها فى مجال الألفاظ أو الأصداء الموسيقية . وحينما ندرك الفعل الذى يقصد إليه الفنان إدراكاً مباشراً نستطيع أن نفهم موضوعية رؤياه على أى نحو وصل اليها ، ومن ناحية شكل فنه نفسه ؛ وعلى هذا الأساس وحده ودونما أساس سواه ، يستطيع الإنسان أن يقف على أوجه التماثل بين التمثيل وكتابة المسرحية ، وبين مختلف صور الدراما وبين الدراما وغيرها من الفنون .

محتويات الكتاب

الجزء الأول

الفصل الأول

الفصل الثانى

الفصل الثالث

الفصل الرابع

الجزء الثانى

المنظورات الجزئية فى المسرح الحديث

الفصل الخامس

الفصل السادس

صفحة

الفصل السابع

الجزء الثالث

بعض المفاهيم الفنية المستخدمة فى هذه الدراسة

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٨٦/٧٢٤٦

ISBN ٩٧٧ - ٠١ - ١١٨٧ - ٢